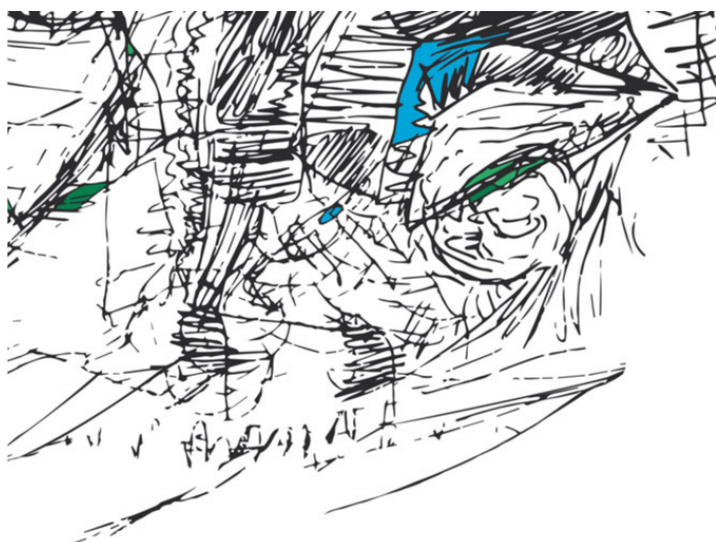


Gheorghe CRĂCIUN

Doi într-o carte

(fără a-l mai socoti pe autorul ei)
Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu

POLIROM
CARTEA ROMÂNEASCĂ 

Gheorghe

CRĂCIUN

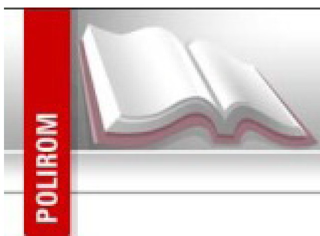
Doi într-o carte

(fără a-l mai socoti pe autorul ei)
Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu

Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun

Prefață de Carmen Mușat

POLIROM
CARTEA ROMÂNEASCĂ
2016



www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-6448-1
ISBN PDF: 978-973-46-6449-8
ISBN print: 978-973-46-3155-2

Coperta: Radu Răileanu

Designul copertei: Radu Răileanu în colaborare cu High Contrast
Pe copertă: desen de Gheorghe Crăciun
Foto autor şi documente: Arhiva Crăciun

Pictorului Ion Dumitriu in memoriam
şi prozatorului Mircea Horia Simionescu

Notă asupra ediţiei

Textul de faţă reproduce ediţia princeps, apărută la Editura Grinta, în 2003.

Articolele din Dosarul de receptare au apărut în presă, între 2003 şi 2007. Am ales doar un fragment din foarte amplul studiu al Ramonei Hărşan, apărut în 2012, din motive de spaţiu editorial.

Addenda cuprinde, pe lîngă fotografii şi facsimile, 2 variante de sumar pentru volumul de faţă, recuperate din computerul personal al scriitorului, precum şi textul care a însoţit publicarea în *Observator cultural* din 13 iulie 2004 a unei proze scurte inedite de Mircea Nedelciu, „Uriaşa şi ciudată pasăre a viselor noastre”.

Carmen Muşat

Critică, ficţiune şi confesiune

Publicarea în cadrul Seriei de autor Gheorghe Crăciun a volumului *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu* este menită să repună în circulaţie o lucrare aproape necunoscută, în pofida originalităţii formulei sale discursive şi hermeneutice. Apărut în 2003 la Editura Grinta din Cluj, volumul a avut firave ecouri în presa culturală – 3-4 cronici şi cîteva semnalări, după cum se poate vedea din Dosarul receptării, aflat în *Addenda*. A contat, desigur, faptul că Editura Grinta a scos un tiraj mic şi că, neavînd difuzare naţională, exemplarele puse în vînzare nu au ajuns decît în foarte puţine locuri, nici măcar în toate redacţiile revistelor culturale. Aşa se face că unele comentarii apar mult mai tîrziu, chiar şi la cîţiva ani de la publicare.

Un alt motiv pentru această neobişnuită lipsă de reacţie a cronicarilor literari, foarte atenţi altfel la orice nou volum semnat de Gheorghe Crăciun, este şi momentul apariţiei, la scurt timp după lansarea *Aisbergului poeziei moderne* la Tîrgul Gaudeamus, din noiembrie 2002, şi cu aproape un an înainte de lansarea romanului *Pupa russa*, la Bookarest, ambele titluri beneficiind de ample comentarii şi analize în mai toate publicaţiile literare din Bucureşti şi din ţară. Mai mult decît atît, tot în 2003, apărea la Editura Cartier din Chişinău *Mecanica fluidului*, tipărită în 1000 de exemplare (cum apare precizat în caseta redacţională) şi reeditată acum doi ani, în Seria de autor de la Cartea Românească. De-a lungul întregului an 2003, în presa culturală şi în mediul academic s-a vorbit şi s-a scris foarte mult despre *Aisbergul poeziei moderne* şi despre *Mecanica fluidului*, cărţi care consolidau profilul prozatorului-teoretician, cărţi care şi-au făcut mai repede loc în librării. În 2004, lansările şi dezbaterile prilejuite de apariţia romanului *Pupa russa* la Editura Humanitas au pus în umbră volumele apărute în 2003, cronicarii literari fiind mai interesaţi de noul roman aflat pe rafturile tuturor librăriilor.

Cît despre *Doi într-o carte*, scriitura atipică de aici – pendulînd permanent între abordarea critică şi confesiunea transcrisă în regim ficţional – a constituit un alt motiv, probabil, pentru ezitările receptării, prea puţin pregătită, în 2003, să „digere” o formulă atît de compozită şi de nonconformistă. Scriitorul era conştient de riscurile întreprinderii sale, pe

care le semnalează de altfel în argumentul ce precedă „compoziţia" (cuvîntul utilizat de Gheorghe Crăciun) aceasta. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că originalitatea formulei nu a fost remarcată; multe observaţii de fineţe pe marginea noutăţii demersului lui Crăciun pot fi găsite în studiul amplu al Ramonei Hărşan, publicat în volumul coordonat de Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăs *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*[1] (fragmente din acest studiu pot fi citite în dosarul de receptare).

„Scrisul este autobiografie şi nimic altceva decît autobiografie" – iată o consemnare din *Trupul ştie mai mult* de la care ar trebui să pornească, cred eu, orice demers interpretativ al operei lui Gheorghe Crăciun. Fie că vorbim despre cărţile lui de teorie literară, despre volumele de publicistică şi cele de critică literară, fie că ne oprim asupra romanelor şi (pseudo-)jurnalelor sale, este evident că fiecare rînd aşternut pe hîrtie de acest scriitor total „ascunde un adevăr autobiografic", căci „totul trece prin simţurile mele şi prin fantezia mea care se foloseşte de fantasmele mele"[2]. Cu atît mai mult o carte precum cea de faţă, care aduce laolaltă două figuri a căror influenţă asupra omului şi creatorului Gheorghe Crăciun a fost covîrşitoare: Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu, pe care i-a preţuit în mod deosebit şi a căror prietenie i-a marcat în mod decisiv viaţa şi opera. Varianta de sumar pentru volumul de faţă, aflată în computerul personal şi reprodusă în Addenda, indică ezitarea autorului în privinţa formulei adecvate pentru o astfel de carte: de la reunirea unor eseuri redactate între 1981 şi 2002 (anii apar indicaţi în dreptul fiecărui articol), la formula mixtă din final, care aduce laolaltă eseul, confesiunea şi ficţiunea, cu suprimarea indicaţiilor temporale, rămase doar în Nota bibliografică inclusă în Argument. Nici în privinţa titlului nu era foarte decis Gheorghe Crăciun, alternînd între „Ochiul şi aparatul de filmat" şi „Ochiul şi aparatul de fotografiat", această din urmă versiune fiind preferată ca subtitlu pentru Prefaţa autorului, aşezată imediat după Argument. Ideea de a se include printre personajele cărţii a venit, aşadar, pe parcurs, pe măsură ce s-a cristalizat formula textuală a cărţii cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu – un triptic, în fond, căci atît alegerea temei, cît şi opţiunea pentru introducerea secvenţelor confesiv-ficţionale reflectă ataşamentul autorului pentru cei doi scriitori evocaţi şi comentaţi aici. Nu este lipsită de importanţă dubla dedicaţie: „Pictorului Ion Dumitriu *in memoriam* şi prozatorului Mircea Horia Simionescu"; asemeni volumului inedit *Imagini, litere şi documente de călătorie* – publicat acum în cadrul seriei de autor –, şi *Doi într-o carte* este un autoportret în oglinzi paralele,

ca să reiau formula utilizată în cronica de întîmpinare pe care am publicat-o în *Revista 22* în 2003, la scurt timp după apariţia acestei „compoziţii” (nu voi reitera aici argumentele expuse în cronica aceasta, reprodusă şi ea în Dosarul de receptare). Mircea Nedelciu, Ion Dumitriu, Radu Petrescu şi Mircea Horia Simionescu reprezintă cele patru puncte cardinale ale biografiei umane şi artistice a autorului *Mecanicii fluidului*, reuniţi aici, iată, ca parteneri ai unui dialog ce continuă „peste mode şi timp”. Prietenia lui Gheorghe Crăciun cu fiecare în parte şi cu toţi la un loc a avut consecinţe majore în scrisul lui, asumate şi disecate de el însuşi în repetate rînduri. Despre convergenţa dintre poetica reprezentanţilor Şcolii de la Tîrgovişte şi poetica prozatorilor optzecişti s-a vorbit şi s-a scris în repetate rînduri, cu argumente pro şi contra (mai puţine acestea, ce-i drept) dintre cele mai diverse. Crăciun însuşi a comentat cărţile lui Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu şi Tudor Ţopa, unele dintre comentariile sale fiind publicate în revistele culturale de la noi, altele rămînînd în manuscris, în sumarele unor cărţi pe care le pregătea pentru tipar. Scrisorile trimise de George prietenilor săi scriitori abundă în observaţii despre cărţi şi despre particularităţile vieţii literare de la noi, el fiind mereu preocupat să contextualizeze, să facă disocieri şi conexiuni dintre cele mai surprinzătoare şi mai relevante totodată. El a recunoscut în Radu Petrescu şi în Mircea Nedelciu propria sa pasiune pentru idei şi pentru literatură, pentru componenta corporală a scrisului şi pentru „subtila vocaţie de a sesiza imediat neobişnuitul în lucrurile obişnuite”, preocuparea pentru „arhitectură şi transparenţă” (acesta este titlul unui dosar voluminos aflat în Arhiva Crăciun), ca şi luciditatea cînd ataşantă, cînd tăioasă ca instrument al analizei şi interpretării realului şi ficţionalului. Deşi de scurtă durată şi cu intermitenţe determinate de distanţa geografică, relaţia directă cu Radu Petrescu a avut intensitatea şi forţa de impact pe care le au, de regulă, doar confruntările decisive. Paginile consacrate prozatorului tîrgoviştean stau mărturie pentru reverberaţiile produse în timp de întîlnirea cu fiinţa trăitoare în lumină a lui Radu Petrescu, precum şi contactul permanent cu opera acestuia.

Fără îndoială că, pentru un scriitor ca Gheorghe Crăciun – preocupat să transcrie detaliile semnificative ale vieţii cotidiene în text –, întîlnirea cu Mircea Nedelciu în studenţie, la vîrsta la care toate orizonturile sînt deschise, a fost una destinală. Foarte diferiţi ca temperament şi ca stilistică, cei doi autori erau foarte asemănători în ceea ce priveşte voinţa şi capacitatea de a acţiona în spaţiul cultural şi de a regîndi literatura – ca practică a scrisului şi ca instituţie, deopotrivă. Tocmai de aceea, prietenia

lor nu a fost doar una literară, ci şi una „de suflet”, distincţie pe care George o făcea adeseori cînd venea vorba despre prieteni. Deşi foarte deschis şi sociabil, înconjurat mai mereu de multă lume, George nu a avut prea mulţi prieteni „de suflet”, aşa cum au fost Mircea Nedelciu, Ion Dumitriu, Ioan Flora şi alţi cîţiva, evocaţi cu mare căldură în paginile lui.

Alternînd comentariile critice cu evocări de mare intensitate emoţională, ce pendulează constant între jurnal şi ficţiune, Gheorghe Crăciun reuşeşte să reconstruiască, din frînturi semnificative, portretele în mişcare ale celor doi autori, Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu. Liantul între cei doi este el însuşi, iar obsesia construcţiei – evidentă în toate cărţile lui – determină alcătuirea volumului:

> Mi-am dat seama că nu pot pune aceste pagini la un loc *tale quale*. Simţeam nevoia să le încadrez într-o atmosferă în care ele să respire altfel decît în pagina unei reviste literare. A trebuit să construiesc totul pas cu pas, ceea ce a însemnat reducerea lungimii unor texte, eliminarea consideraţiilor parazitare, segmentarea secvenţelor evocative, rescrierea parţială a unor texte mai vechi şi adăugarea unor pasaje noi.

Crăciun inventează – şi nu e prima oară cînd sparge barierele dintre diferite tipuri de discurs – o nouă formulă textuală: o scriitură transversală, hibridă, care integrează stilistici distincte, mixînd accentele subiectiv-evocatoare cu comentariul critic argumentat, blindat teoretic şi centrat asupra textului. Recunoscînd că „nu mi s-a părut suficient să scriu doar despre cărţile şi ideile lui Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu, m-am simţit mereu atras şi de persoanele lor civile, ca şi cum acolo, în viaţa cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor”, Gheorghe Crăciun face, în fond, o opţiune teoretică majoră, elocventă pentru modul în care gîndea el raporturile dintre literatură şi biografie, dintre a scrie şi a trăi. Departe de a prelua principiile textualismului promovat de grupul *Tel Quel*, pentru care ceea ce contează este exclusiv textul, limbajul lipsit de legăturile sale referenţiale, Crăciun este adeptul unei poetici axate pe corporalitate şi biografie, pe detaliile existenţiale recuperate în şi prin scris. Conştient că ceea ce contează în literatură este, în fond, *the human touch*, coarda profundă a umanităţii din noi, George Crăciun mizează şi aici, ca pretutindeni în cărţile sale, pe „hazard şi spontaneitate”, pe memorie (afectivă) şi subiectivitate. Mizează, de fapt, pe toate acele însuşiri necesare scriitorului şi nu neapărat criticului sau teoreticianului literar,

dovedind că, dincolo de ceea ce ne-am obişnuit să credem despre misiunea fiecăruia dintre ei – scriitor, critic, teoretician –, ceea ce este comun tuturor este tocmai pasiunea pentru literatură. Şi tot el formulează memorabil „regula secretă” a acestei cărţi singulare în cultura noastră: „cîtă critică, tot atîta confesiune şi prietenie”. Pentru Gheorghe Crăciun, aceasta este definiţia laconică, dar elocventă, a tipului de scriitură brevetat de el. Categoric, modul lui de a scrie despre un autor presupune o prealabilă cunoaştere a tuturor cărţilor acestuia, precum şi o îndelungă familiarizare cu *persoana civilă*, care nu este, nu are cum să fie, doar o „fiinţă de hîrtie”, ci un om cu biografie, cu preocupări şi dorinţe punctuale, cu bucurii, tristeţi şi probleme cotidiene. *Doi într-o carte* este cu atît mai interesantă ca formulă textuală, cu cît autorul face aici joncţiunea între demersul critico-teoretic de inspiraţie livrescă şi stilistica ficţiunii evocatoare, care permite ca sincopele memoriei să fie compensate de exerciţii de imaginaţie. Aşa se face că secvențe precum „În căutarea scrisului încet” şi „Formula lui Orlando” să-şi afle aici locul firesc, cu aceeaşi îndreptăţire cu care ar putea intra în componenţa unui volum de proze scurte, a unui roman sau a unui jurnal precum *Trupul ştie mai mult* – situație frecventă, de altfel, în cazul unora dintre volumele inedite aflate în Arhiva Crăciun, în cuprinsul cărora poate fi regăsit același text, reluat în contexte diferite. Scrutînd cu atenție sensurile operelor literare ce aparțin lui Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, privirea empatică a hermeneutului-scriitor îi transformă pe cei doi autori în personaje literare fascinante, cu aceeași intuiție și înțelegere cu care îi abordează pe eroii din prozele lor. Originalitatea scriiturii lui Crăciun îşi are sursa şi în această încercare de a pune pe acelaşi plan viaţa trăită şi viaţa imaginată, ignorînd programatic diferenţa de nivel ontologic dintre (auto)biografie şi ficţiune. Căci vorbind despre alţii, Crăciun vorbeşte, cînd direct, cînd indirect, şi despre sine, despre el în raport cu Radu Petrescu şi cu Mircea Nedelciu, dar şi despre el în raport cu el însuşi, cu propriile lui teme şi preocupări. Perspectiva din care citeşte cărţile celor doi scriitori convocaţi aici este, permanent, una interioară, „grundul somatic al scrisului său” fiind adînc impregnat în substanţa demersului interpretativ.

În scrisoarea inedită către Radu Petrescu, pe care am inclus-o în Addenda, George vorbeşte despre frămîntările legate de nevoia de a găsi „logica interioară” a primei sale cărţi, *Acte originale/Copii legalizate*. La urma urmelor, aceasta este, pentru un autor, proba de foc: efortul de a imprima demersului său coerenţă şi unitate, efort constant de la o carte la alta. Este nevoia de arhitectură, de construcţie amplă, în care raportul

între ansamblu şi fiecare detaliu în parte să fie unul nu doar funcţional, ci şi plăcut ochiului avid de armonie. Iar modul în care Gheorghe Crăciun a trecut, în realizarea acestei cărţi, de la intenţia de a aduce laolaltă o serie de eseuri şi articole scrise de-a lungul timpului, la structura de triptic armonic de aici, în care părţile „se-ngînă şi-şi răspund” în deplină coerenţă, dovedeşte o dată în plus vocaţia irepresibilă de prozator a autorului.

Carmen Muşat

1. Volumul reuneşte lucrările celor prezenţi la Conferinţa Naţională *Gheorghe Crăciun – viaţa şi opera*, organizată de Universitatea Transilvania din Braşov în iulie 2012, apărut în acelaşi an la Editura Casa Cărţii de Ştiinţă din Cluj-Napoca.
2. *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la* Pupa russa *(1993-2000)*. Piteşti: Paralela 45, 2006, p. 166.

Tabel biobibliografic[1]*

1950
La 8 mai, în comuna Tohanu Vechi, oraşul Zărneşti, judeţul Braşov, se naşte Gheorghe Crăciun, fiul lui Ştefan Crăciun, inginer la Întreprinderea 6 Martie din Zărneşti şi al Mariei, funcţionară la Liceul Industrial de pe lîngă Întreprinderea 6 Martie.

1952, 27 septembrie
Se naşte sora lui Gheorghe Crăciun, Mihaiela.

1957-1965
Şcoala generală din comuna Tohanu-Vechi.

1965-1966
Liceul de cultură generală din oraşul Zărneşti.

1966-1969
Liceul Nr. 1 Sighişoara, secţia umanistă, astăzi Liceul „Mircea Eliade”.

Anii ’70

1969-1973
Facultatea de Limba şi Literatura Română din cadrul Universităţii Bucureşti, specialitatea română-engleză, absolvită cu o lucrare de licenţă de lingvistică generală: „Teoria cazurilor a lui John Fillmore şi limitele ei aplicative”. Din dialogul cu Maria Mailat (prozatoare franceză de origine română) inclus în manuscrisul de proză şi eseul *Fragmente din istoria trupului meu* (nepublicat): Facultatea de Filologie „a însemnat biografia mea cu două fapte fundamentale: iniţierea în domeniul lingvisticii generale şi cunoştinţa cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene, Ioan Flora şi Gheorghe Iova”.

1970

Debutează în revista *Luceafărul* din 28 februarie, nr. 9 (409) – poetul şi eseistul Cezar Baltag îi publică poeziile „Feria secunda”, „Feria quarta” şi „Feria quinta”. În acelaşi an, publică poezii în revistele *Luceafărul*, *Amfiteatru*, *Universitas*, *Argeş*. Obţine menţiunea I la Concursul de poezie „Nicolae Labiş”, Suceava.

1971

„Legi de mişcare”, grupaj de 13 poezii apărut în revista *Argeş*, în cadrul rubricii „A.B.C” a lui Matei Călinescu, cunoscut critic şi teoretician literar. Grupajul, pe care îl consideră debutul său literar real, după cum avea să menţioneze mai tîrziu chiar autorul, este însoţit de o scurtă prezentare, intitulată „Program de claritate şi precizie”.

În cel de-al doilea an de studenţie (1971), o cunoaşte pe Mariana (Mana) Albu, colegă de grupă cu bunii săi prieteni Mircea Nedelciu şi Ioan Flora.

1972

Membru activ al Cenaclului Junimea, condus de criticul şi istoricul literar Ovid S. Crohmălniceanu, secretar al Cenaclului în perioada 1972-1973.

1973

Participă cu volumul de poezii *Legi de mişcare* la Concursul de debut al Editurii Eminescu. Îi sînt selectate 7 poeme pentru „Caietul debutanţilor”, publicaţie a Editurii Albatros din Bucureşti, dar refuză să apară într-un volum care aduna texte inegale ca valoare literară. Într-un interviu acordat prozatorului Virgil Raţiu, scriitorul mărturiseşte: „am refuzat să mă las înghiţit de un astfel de malaxor. Mă felicit şi astăzi pentru acest gest care m-a costat încă aproape zece ani de aşteptare.” (*Mişcarea literară* nr. 4/2006) Scrie poezie în perioada 1971-1976. În 1985 are două volume de poezie în manuscris: *Legi de mişcare* şi *Stare de fapte*. În acelaşi interviu, Gheorghe Crăciun menţionează următoarele titluri de volume de poezie, care datează din această perioadă: *Legi de mişcare*, *Legi de supravieţuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepţiei*.

1972-1973

Student fiind, iniţiază şi realizează împreună cu colegii săi Mircea Nedelciu, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Ioan Flora şi Sorin Preda proiectul experimental al revistei literare de avangardă *Noii*, cu periodicitate lunară, afişată pe un panou în incinta Facultăţii de Filologie din Bucureşti. Ideile Generaţiei ’80 au fost afirmate

pentru prima dată aici şi în cadrul acestui grup de scriitori.

1973-1974
Profesor de engleză şi franceză la Şcoala Generală din comuna Nereju, judeţul Vrancea.

1974, mai
Se căsătoreşte cu Mariana (Mana) Albu.

9 octombrie
Se naşte primul lor copil, Oana. Din octombrie 1974 pînă în aprilie 1975, îşi satisface stagiul militar la Unitatea Militară din Piatra Neamţ.

1974-1989
Este profesor de limba şi literatura română la Şcoala Generală Nr. 1 Zărneşti, judeţul Braşov. În acest interval, este în cîteva rînduri detaşat la liceele „Tractorul" (1982-1983) şi „Andrei Şaguna" (1984-1985), precum şi la Şcoala Generală Nr. 13 din Braşov (1988-1989). Această experienţă, căreia i se va dedica pasionat şi consecvent, va avea ecouri atît în activitatea de creaţie, cît şi în cea teoretică şi critică.

1976
Începe să scrie proză. Despre convertirea poetului în prozator, vorbeşte adeseori: „schimbarea identităţii mele artistice din poet în prozator fiind efectul firesc al unor căutări în planul limbajului, al procedeelor literare, al viziunii despre om şi lume."; „...a trebuit să scriu mai întîi poezie, pentru a înţelege ce este proza".

9 septembrie
Se naşte al doilea copil, Vlad.

1976-1977
Primele proze, „Mişcări de unul singur" şi „Gramatica generativă a unei dimineţi obişnuite", apar în revista *Vatra* (cu sprijinul scriitorilor Dan Culcer şi Mihai Sin). Publică proză scurtă în revistele: *Astra*, *Tribuna*, *Viaţa Românească*, *Dialog*, *Echinox*, *Forum studenţesc*, *Braşovul literar şi artistic*. Tot în *Vatra* publică şi textul programatic „Literatură şi experiment".

1977

Finalizează un volum de proză care va rămîne nepublicat: „În 1977 eram autorul unui dosar dactilografiat de 150 de pagini, intitulat *Gramatica generativă pentru zile şi locuri*, predat în ’79 lui Mircea Ciobanu şi rămas acolo [n. r.: Editura Cartea Românească] pînă în ziua de azi” (în dialogul cu Maria Mailat din manuscrisul „Fragmente din istoria trupului meu”). Volumul era, după părerea autorului său, „un jurnal al unor zile esenţiale, un jurnal perfect autobiografic, dar nu al existenţei mele, ci al acelei fiinţe scripturale, pe care o inventează pagina, al unei conştiinţe experimentale preocupate de iniţierea de noi raporturi semantice între cuvinte în enunţuri de tip epic şi descriptiv, de valorizarea propoziţiei prin derivări imediate, ca în nişte reacţii în lanţ, de o ritmică a contrapunctului şi de un spaţiu al eufoniei despre care nu voi înceta niciodată să cred că e în firea prozei, dovadă fascinaţia care «ne urmăreşte încă» a *Crailor de Curtea-Veche*”.

1978
Are loc întîlnirea lui Gheorghe Crăciun cu prozatorul Radu Petrescu, întîlnire despre care scriitorul mărturiseşte că i-a marcat destinul literar.

Anii ’80

1981
„Contradicţia lui Bacovia”, primul text critic publicat de Gheorghe Crăciun, apare în numărul 11 al revistei *Vatra*. Va continua să publice critică şi eseuri literare în revistele *Astra*, *Vatra*, *Caiete critice*, *Braşovul literar şi artistic*.

1982
Debutează cu romanul *Acte originale/Copii legalizate* (*variaţiuni pe o temă în contralumină*), la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian). Volumul obţine Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România.

1982
Publică în revista *Astra* (nr. 4) un pseudo-manifest literar, intitulat „Autenticitatea ca metodă de lucru”.

1983
Publică în revista *Astra* (nr. 5-6) eseul „Trup şi literă”, o primă propunere teoretică de înţelegere a literaturii din perspectiva corporalităţii.

1983
Apare la Editura Cartea Românească, Bucureşti, antologia *Desant ’83*, în care îi este publicat textul *Temă la alegere* (ediţia a II-a, Paralela 45, Piteşti, 2000). Prefaţat de Ovid S. Crohmălniceanu, volumul reprezintă antologia prozatorilor Cenaclului Junimea şi conţine texte de Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Ion Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Mircea Cărtărescu ş.a.

1983
Susţine, pînă în 1984, în paginile reviste *Astra* rubrica „Proza ’80”, în care comentează cărţi ale scriitorilor contemporani.

1984
Obţine Premiul I pentru proză la concursul literar al revistei *Viaţa Românească*, cu textul *Compunere cu paralele inegale*, publicat în nr. 12/1984 al revistei.

1985
Eseul său, „Mici descoperiri întîmplătoare”, un comentariu original pe marginea romanului *Ion*, este inclus în sumarul volumului *Liviu Rebreanu după un veac*, editat de criticul şi istoricul literar Mircea Zaciu şi publicat de Editura Dacia, Cluj-Napoca.

1986
Publică eseul intitulat „Recitind *Balaurul* sau despre un exerciţiu de căutare şi descoperire” ca studiu introductiv la reeditarea romanului *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu, Editura Militară, Bucureşti.

1987
Obţine gradul didactic I cu lucrarea „Reflexiv şi tranzitiv în limbajul poetic”, coordonată de criticul şi teoreticianul literar Mircea Martin.

1988
Apare al doilea roman al scriitorului, *Compunere cu paralele inegale*, la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian), pentru care

primeşte, în 1993, premiul Filialei Braşov a Uniunii Scriitorilor din România. Ediţia a II-a, augmentată cu fragmente de jurnal, va apărea la Editura Allfa, Bucureşti, 1999.

1988
Propune Editurii Cartea Românească, pentru 1989, volumul de proză şi eseuri intitulat *Fragmente din istoria trupului meu* (neapărut).

1989, 10 ianuarie
Într-o cerere adresată Biroului organizaţiei de bază a PCR din domeniul culturii, Braşov, Gheorghe Crăciun cere excluderea din rîndul membrilor PCR.

15 mai
Se transferă la Biblioteca „George Bariţiu” din Braşov, ca bibliograf.

1990, februarie
Timp de o lună, va fi director al Bibliotecii. De-a lungul anilor ’80, lucrează în paralel la două cărţi de eseuri:
Paradoxul Bacovia şi *Aisbergul poeziei moderne* (predată Editurii Univers, Bucureşti, probabil în 1987, cînd a făcut corecturile).

Perioada 1990 – ianuarie 2007

1990, martie
Devine membru al Uniunii Scriitorilor din România.

1990, 1 martie-1 septembrie
Consilier-şef la Inspectoratul pentru Cultură al judeţului Braşov.

1990, august
Bursier al *Fondation pour une Entraide intellectuelle européenne*, Paris, Franţa.

1990-1991
Începînd cu 1 septembrie 1990 şi pînă în 1993 este redactor-şef adjunct al nou-apărutei reviste *Interval*, editată de Uniunea Scriitorilor din România, şi membru al consiliului editorial al seriei noi a revistei începînd cu anul

1997. Din redacţie mai fac parte Alexandru Muşina, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea, Ovidiu Moceanu. Din 1991 este membru fondator al Asociaţiei Culturale *Interval*.

1991, 5 mai
Propune Editurii Dacia din Cluj volumul de eseuri teoretice, critice şi de istorie literară intitulat *Lentila sferică*, cuprinzînd 350 de pagini dactilografiate. Doi ani mai tîrziu, în octombrie 1993, îşi reia propunerea, de data aceasta către Editura Cartea Românească din Bucureşti. Neapărut, volumul se află intact în Arhiva Crăciun.

1990
Împreună cu un grup de profesori şi intelectuali braşoveni printre care Alexandru Muşina şi Ovidiu Moceanu, ia iniţiativa înfiinţării unui departament de studii umaniste în cadrul Universităţii Transilvania sub forma secţiei de Filologie a Facultăţii de Ştiinţe, devenită ulterior Facultatea de Litere. Începe o remarcabilă carieră universitară: lector (1991-2001), conferenţiar (2001-2004), profesor (2004-2007). În intervalul 1 ianuarie 1996-1 ianuarie 1997 este şef de catedră al secţiei filologie a Facultăţii de Ştiinţe a Universităţii Transilvania. A fost titular al cursurilor de *Teoria literaturii*, *Lingvistică generală*, *Literatura română (perioada paşoptistă-proza)*, *Limbajul poetic*, *Poezia tranzitivă*, *Literatura şi corpul*, *Literatura în concepte fundamentale*, *Scriere creatoare*, *Editare de carte*.
În această perioadă participă, în calitate de coordonator sau autor, la alcătuirea unor lucrări colective cu caracter didactic pentru învăţămîntul preuniversitar, printre care: *Istoria didactică a literaturii române* (Editura Magister, Braşov şi Editura Cartier, Chişinău, ambele 1997), *Mari teme literare. Dicţionar-antologie de texte pentru clasa a IX-a*, vol. I, II, III, coordonator, în colaborare (Editura Paralela 45, Piteşti, 2000), *Dicţionar de personaje literare din proza şi dramaturgia românească*, colaborare (Editura Paralela 45, Piteşti, 2002), *Istoria literaturii române pentru elevi şi profesori*, coordonator, autor (Editura Cartier, Chişinău, 2004). În 1997, publică *Introducere în teoria literaturii* la Editura Magister, Braşov şi la Editura Cartier, Chişinău (ediţia a II-a, Cartier, Chişinău, 2003).

1992
Pentru eseul „Aisbergul poeziei moderne”, publicat în serial în revista *Calende* începînd cu 1990, în cadrul rubricii cu acelaşi titlu, obţine premiul „Paula” al oraşului Braşov.

1993

Apare romanul *Frumoasa fără corp*, la Editura Cartea Românească, Bucureşti (ediţia a II-a, Art, Bucureşti, 2007). Romanul primeşte Premiul „Mihai Eminescu" al oraşului Suceava şi Premiul „Cartea anului" la Salonul Naţional de Carte de la Cluj, în 1994. Eseul său „Prin ocheanul întors" este inclus în volumul *Posteritatea lui Radu Petrescu* apărut la Editura Tipomur, Tîrgu-Mureş, în 1993, îngrijit de profesorul Ioan Ilieş. Propune Institutului European din Iaşi, cel mai probabil în perioada *1993-1994*, o regîndire a romanului *Compunere cu paralele inegale*, sub un alt titlu, *Dafnis şi Cloe (roman şi jurnal)*. Publicarea îi este însă refuzată, din cauza „programului editorial extrem de încărcat, lipsa de hîrtie şi inerentele dificultăţi financiare", după cum se arată în răspunsul editurii.

1994

Realizează antologia *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice* apărută la Editura Vlasie din Piteşti (devenită ulterior Paralela 45). O a doua ediţie, revăzută şi adăugită a fost publicată în 1999 la Editura Paralela 45. Volumul e distins, în 1995, cu Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. În acelaşi an, în luna iunie, la iniţiativa prozatorului Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, împreună cu scriitorii Alexandru Muşina, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Vlad, Călin Vlasie şi alţii, fondează Asociaţia Scriitorilor Profesionişti din România, cunoscută sub acronimul ASPRO. Grupare a scriitorilor optzecişti şi a celor afini cu ei, cu statut propriu, ASPRO îşi propunea să stopeze veleitarismul încurajat de Uniunea Scriitorilor. Între 1997 şi 2004, ASPRO, condusă de Ion Bogdan Lefter încă de la înfiinţare, a decernat anual premii pentru literatură, în cadrul Tîrgului de carte BOOKAREST. Gheorghe Crăciun face parte, alături de Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Alexandru Muşina şi Caius Dobrescu, din juriul care acorda premiile pentru experiment.

1995

Deschide în revista *Vatra* rubrica „La periferie", iar în revista *Familia* rubrica „Caiet de teze".

1996

Devine consilier editorial, redactor-şef şi director editorial la Editura Paralela 45 din Piteşti, pînă în 2005; aici va coordona revista de avangardă culturală *Paralela 45* (1995-1999) şi va fi iniţiatorul mai multor colecţii

editoriale: „Colecţia 80”, „Şcoala de la Tîrgovişte”, „Biblioteca Românească”, „Ficţiune fără frontiere”, „Compact”, „Dicţionarele Paralela 45”, „Biblioteca de limba română” şi altele. După 1990, activitatea profesională a lui Gheorghe Crăciun este extraordinar de dinamică: continuă să fie redactor-şef adjunct al revistei *Interval*, pînă în 1993, devine redactor-şef adjunct al revistei *Observator cultural* (octombrie 2000-aprilie 2001) şi membru în consiliul consultativ al aceleiaşi publicaţii (2005-2007).

1996, 7 ianuarie
Propune Editurii Eminescu din Bucureşti volumul intitulat *Transparenţă şi arhitectură*, o culegere de eseuri pe marginea operelor unor scriitori clasici şi moderni. Rămas în manuscris, volumul se află în Arhiva Crăciun.

1996
Traduce din limba franceză *Deplasări/Déplacements* de Serge Fauchereau (ediţie bilingvă, 1996), volum apărut la Editura Paralela 45.

1997
Cu garda deschisă, primul volum de publicistică literară şi eseuri, apărut la Editura Institutul European, Iaşi, primeşte Premiul „Mihai Eminescu” al Festivalului literar Mihai Eminescu, din oraşul Suceava, şi Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 1997.

1997, noiembrie
Devine membru fondator al Asociaţiei de Literatură Comparată din România.

1998
Publică cea de-a doua carte de articole şi eseuri, *În căutarea referinţei*, Editura Paralela 45, Piteşti. Volumul este recompensat cu Premiul de proză „Octav Şuluţiu” al revistei *Familia* şi Premiul revistei *Tomis* şi al Asociaţiei Scriitorilor din Dobrogea.

1998
Generaţia ’80 în proza scurtă – prima mare antologie de proză scurtă optzecistă, alcătuită în colaborare cu prozatorul şi eseistul Viorel Marineasa şi prefaţată de Gheorghe Crăciun, apare la Editura Paralela 45, Piteşti, reluînd mai vechiul proiect al autorului, al cărui titlu iniţial era *’83*

proiect de flux.

1998
Este publicat volumul *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, Editura Paralela 45, Piteşti, reprezentînd o primă versiune a studiului *Aisbergul poeziei moderne*. Lucrarea obţine primul său premiu, acordat în 1999 de revista *Poesis*. Va fi urmat de alte trei premii, în anul publicării ediţiei revizuite a cercetării (2002).
Publică, tot la Editura Paralela 45, volumul de eseuri şi antologie *Experimentul literar românesc postbelic*, în colaborare cu scriitorii Monica Spiridon şi Ion Bogdan Lefter (apărut şi în limba engleză, cu titlul *Experiment in Romanian Post-War Literature*, la aceeaşi editură). Devine membru corespondent al Academiei Româno-Americane.

1999
Apare *Reducerea la scară*, nou volum de publicistică, Editura Paralela 45, Piteşti.

2000
Publică *Images & Texts/Images et textes*, în colaborare cu pictorul Ion Dumitriu şi prozatorul Mircea Nedelciu, Editura Paralela 45, Piteşti.

Iunie
Devine doctor *magna cum laude* cu lucrarea *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, coordonată de criticul şi teoreticianul literar Mircea Martin.

Octombrie
Este redactor-şef adjunct şi membru în consiliul consultativ al revistei *Observator cultural*. Gheorghe Crăciun va susţine proiectul revistei şi prin rubricile „Pactul somatografic" (2002-2003) şi „Viciile lumii postmoderne" (2006-2007), care reprezintă şi titlurile a două volume de eseuri publicate postum.

2000
Traduce din limba franceză *Modernitatea* de Alexis Nouss (în colaborare cu Viorica Popescu), volum apărut la Editura Paralela 45.

2000

Apare, în colecţia „Canon” a Editurii Aula, Braşov monografia *Gheorghe Crăciun* semnată de Mihaela Ursa.

2001
Romanul *Compunere cu paralele inegale* este tradus în limba franceză de Odile Serre şi apare la Editura Maurice Nadeau din Paris, cu o prefaţă a criticului şi eseistul Serge Fauchereau şi o prezentare a editorului Maurice Nadeau. *Composition aux parallèles inégales* are, în Franţa, o receptare entuziastă. Traducătoarei îi este oferit Premiul „Pierre François-Caillé” de către Uniunea traducătorilor din Franţa pentru cea mai bună traducere în limba franceză, iar romanul are parte de cronici substanţiale în revistele franţuzeşti *Lire*, *Magazine littéraire*, *Le courier du centre culturel roumain*, *Le Monde*, *La Quinzaine littéraire*, precum şi în publicaţiile culturale din ţară. Membru fondator al Centrului de Excelenţă în Studiul Imaginii – CESI, coordonat de criticul şi teoreticianul literar Sorin Alexandrescu.

2002
Apare *Aisbergul poeziei moderne* la Editura Paralela 45 (ediţia a II-a, Paralela 45, Piteşti, 2009), „una dintre cele mai solide şi înnoitoare cărţi scrise la noi în ultimele decenii”, după cum afirmă Mircea Martin în postfaţă. Numeroasele premii primite confirmă judecata criticului: Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a aului 2002; Premiul pentru eseu al revistei *Cuvîntul*; Premiul Asociaţiei Scriitorilor din Piteşti.

2002, vara
Gheorghe Crăciun este internat succesiv în mai multe spitale din ţară, cu probleme grave de sănătate. Recuperat parţial, starea lui de sănătate va rămîne fragilă de acum înainte, însă acest lucru nu îl împiedică să-şi continue proiectele literare şi culturale, scriitorul impunîndu-şi un ritm extrem de activ în ultimii săi ani de viaţă.

2003
Apare *Mecanica fluidului. Culegere de lecţii introductive cu exemple, definiţii, întrebări şi 36 de figuri incluse în text*, Editura Cartier, Chişinău. Volum de proze scurte, desene şi fotografii reunite într-un „mic manual eseistico-narativ”, ce reia, într-o formă sensibil modificată, volumul cu care Gheorghe Crăciun intenţiona să debuteze. Cartea a primit Premiul Consiliului Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova.

2003
O selecţie de texte, extrase din romanul *Compunere cu paralele inegale*, traduse în limba germană de Ursula Hörmannsdorfer, Katharina Hoffmann şi Helga Zichner sub egida Universităţii Humboldt din Berlin cu titlul *Paare. Asymmetrie* este publicată de Editura Paralela 45, Piteşti, fiind intitulat după una dintre variantele de titlu ale romanului din 1988: *Cupluri şi asimetrie*.

2003
Publică *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*, volum de eseuri şi evocări autobiografice la Editura Grinta, Cluj-Napoca. Titlul iniţial era *Ochiul şi aparatul de filmat. Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu (eseuri)*.

2004
Apare al patrulea roman şi ultimul antum al autorului, *Pupa russa*, Editura Humanitas, Bucureşti, redactor Doina Jela (ediţia a II-a, Art, Bucureşti, 2007). Cartea primeşte Premiul de proză al Uniunii Scriitorilor din România, Premiul de proză al revistei *Cuvîntul* şi Premiul Cartea anului al revistei *Tomis*.

2004, ianuarie
Beneficiază de o rezidenţă la Unabhängige Literaturhaus NO, în localitatea Krems, din Austria.

2005, noiembrie
Este unul dintre scriitorii invitaţi în cadrul proiectului „Les Belles Étrangères”, iniţiat şi susţinut de Centre National du Livre din Paris.

2006
Publică *Trupul ştie mai mult. Fals jurnal la* Pupa russa *(1993-2000)*, Editura Paralela 45, Piteşti.

Noiembrie
La Editura Paralela 45, apare ultimul volum antum al autorului, ce cuprinde eseuri şi publicistică literară, intitulat *Teatru de operaţiuni. Eseuri şi răspunsuri*.

2006

Revista *Euphorion* îi decernează Premiul pentru întreaga activitate.

2007
Pe 2 ianuarie, Gheorghe Crăciun este internat la Spitalul de Urgenţă din Bucureşti. E transferat pe 26 ianuarie la clinica de Hepatologie a Spitalului Fundeni.

30 ianuarie
Se stinge din viaţă la ora nouă seara. Este înmormîntat în cimitirul din satul natal, Tohanu Vechi.

2007, decembrie
Are loc la Braşov, la Universitatea Transilvania, prima ediţie a conferinţei „Gheorghe Crăciun", consacrată vieţii şi operei scriitorului, organizată de Andrei Bodiu, decanul Facultăţii de Litere.

2009
Apare postum volumul *Pactul somatografic*, îngrijit de Ion Bogdan Lefter, la Editura Paralela 45, cuprinzînd textele publicate de Crăciun în revista *Observator cultural*, în perioada 10 septembrie 2002-4 februarie 2003.

2011
Este publicat volumul *Viciile lumii postmoderne*, cu o prefaţă de Carmen Muşat, la Editura Tracus Arte din Bucureşti. Cartea cuprinde eseurile apărute în revista *Observator cultural* în intervalul octombrie-decembrie 2006, incluzînd un ultim articol publicat postum în primul număr din februarie al revistei.

2012, iulie
Cea de-a doua ediţie a conferinţei „Gheorghe Crăciun" de la Universitatea Transilvania din Braşov reuneşte scriitori, universitari şi critici din toată ţara. Volumul conferinţei, intitulat *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, este publicat în acelaşi an de Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, coordonat de Andrei Bodiu şi Georgeta Moarcăs.

2013
Apare *Femei albastre*, roman inedit, cu o prefaţă de Carmen Muşat, Editura Polirom, Iaşi.

2014

Apar primele două volume din seria de autor „Gheorghe Crăciun”: *Acte originale, copii legalizate* şi *Mecanica fluidului*. Întreaga serie va fi îngrijită de criticul literar Carmen Muşat şi de fiica autorului, Oana Crăciun.

Fragmente din proza lui Gheorghe Crăciun au apărut traduse în următoarele antologii: *The Phantom Church and Other Stories from Romania*, University of Pittsburgh Press, SUA, 1996; *Romanian Fiction of the ’80s and ’90s*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999; *Tizenegy. Kortárs román prózaíró*, Editura Literator, Oradea, 2005; *Top 22. Teil II. The Only Way Is Up…*, Editura Aramo, Krems/Stein, Austria, 2005; *Les Belles Étrangères. Douze écrivains roumains*, Editura L’Inventaire, Paris, Franţa, 2005; *Plural [26:2 2005]. Eromania*, The Romanian Cultural Institute, 2005; *Dilingó* – „Nyolcvanas nemzedék” – 10 kortárs román novellista, antologie îngrijită de Traian Ştef şi Virgil Podoabă, cuvînt introductiv Esterházy Péter, 2008, Editura Noran, Ungaria.

Contribuie cu poezie, proză, articole de critică, teorie, istorie literară şi eseuri în cele mai importante reviste culturale româneşti: *Viaţa Românească, Caiete critice, România literară, Luceafărul, Vatra, Amfiteatru, Tribuna, Astra, Familia, Echinox, Calende, Contrapunct, Dialog, Steaua, Arca, Orizont, Euresis, Discobolul, Interval, Tomis, Convorbiri literare, Timpul, Orizont, Observator cultural, Revue roumaine, Cahiers roumains d’études littéraires*, precum şi străine: *Courrier international* (Franţa), *Missives* (Franţa), *MEET* (Franţa), *Les temps modernes* (Franţa), *Diagraphe* (Franţa), *Litterae* (Canada), *Literatura na zwiecie* (Polonia), *Lumina* (Iugoslavia), *Contrafort* (Republica Moldova), *Basarabia* (Republica Moldova), *Le passe muraille*, Lausanne, Elveţia, *Report*, Viena, Austria şi altele. După decembrie 1989, contribuie cu articole şi comentarii politice la postul *Radio Europa Liberă* şi la publicaţiile *Contrapunct, 22, Arca, Interval, Orizont, Curentul, Monitorul, Observator Cultural, Dnevnik* (Novi Sad).

Gheorghe Crăciun a fost permanent interesat de deschiderea literaturii spre formele vizuale. Avid consumator de artă, el a urmărit atent fenomenul artistic românesc, fiind şi bun prieten cu cîţiva dintre cei mai cunoscuţi pictori ai generaţiei ’80 – Ion Dumitriu, Teodor Rusu, Theodor Moraru, Alexandru Chira. În paginile revistelor culturale pe care le-a frecventat, scriitorul a semnat comentarii pe marginea expoziţiilor artiştilor amintiţi, la care se adaugă: Horia Bernea, Marin Gherasim, Maria şi Ion Neguş, Luminiţa Gliga, Alexandrina Gheţie, Albert Zoltan,

Corneliu Mihai, Olimpiu Bandalac, Mihai Alexandru, Viorica Slădescu. În arhiva Crăciun există manuscrisele nepublicate a patru cicluri de poezie: *Legi de mişcare*, *Legi de supravieţuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepţiei*, precum şi mai multe manuscrise de eseuri: *Lentila sferică*, *Operaţii pe cărţi deschise*, *Mono-stereo*, *Sisteme de referinţă*. Tot în arhiva Crăciun se află un alt volum inedit, intitulat *Oglinda spartă. Trei romane*. Alcătuit prin reorganizarea capitolelor din *Acte originale/Copii legalizate*, *Compunere cu paralele inegale* şi *Frumoasa fără corp*, volumul conţine trei romane: „Cupluri şi asimetrie", „Romanul lui Octavian" şi „Omul de hîrtie".

2015
Seria de autor „Gheorghe Crăciun" continuă cu publicarea romanului *Compunere cu paralele inegale* urmat de o addenda la pastişa „Epură pentru Longos", ediţia a III-a, îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, cu o prefaţă de Mircea Martin.
Apare volumul de eseuri *Scriitorul și Puterea sau despre puterea scriitorului*, ediţie îngrijită de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, prefaţă de Caius Dobrescu.

1* Tabelul biobibliografic a fost alcătuit de Carmen Muşat şi Oana Crăciun, fiica scriitorului.

Doi sau trei într-o carte? Un argument

Paginile acestei cărţi îi vor surprinde probabil pe aceia care înţeleg critica literară ca pe o operaţie chirurgicală, la rece, în care confesiunea sau evocarea nu-şi au rostul. Ceea ce urmează nu este însă o carte de critică în sensul obişnuit al cuvîntului. E mai degrabă o declaraţie *post mortem* de prietenie faţă de doi scriitori pe care i-am cunoscut îndeaproape şi la care am ţinut enorm de mult. De cîte ori am scris despre cărţile lor, m-am simţit cuprins de o inexplicabilă tulburare interioară, gata să spulbere ritualul sec al interpretării. Am acceptat acest ritual de nevoie, incomodat de costumul prea strîmt pe care îl îmbrăcasem, fără a-mi cenzura pornirile confesive. Un sentiment difuz de duplicitate a rămas în mine şi acum. De unde „compoziţia” de faţă.

Am simţit tot mai acut nevoia acestei cărţi mai ales după dispariţia lui Mircea Nedelciu, de care m-au legat timp de 30 de ani o afecţiune sufletească şi o solidaritate intelectuală ce pot explica în bună măsură şi devenirea mea ca scriitor. Cu Mircea am fost coleg de facultate şi de generaţie literară. Ne-am format în aceeaşi atmosferă a unei noi sensibilităţi şi am apărat împreună aceleaşi teritorii de convingeri şi idei. Pe Radu Petrescu l-am cunoscut tîrziu – deşi, într-un fel, la vreme! – şi n-am apucat să mă bucur decît puţin timp de prietenia lui. A plecat dintre noi pe neaşteptate şi dispariţia lui m-a făcut să descopăr tot mai mult, odată cu trecerea anilor, cît de profundă a fost afinitatea mea pentru cărţile lui şi pentru felul lui de a fi ca om şi scriitor.

Dacă ar fi să recapitulez aici elementele importante care au contribuit la formarea mea intelectuală, atunci ar trebui să spun că Mircea a stimulat în mine pofta de a trăi liber şi de a mă dărui în cît mai multe experienţe ale vieţii, deschiderea atenţiei spre cotidian şi mobilitatea privirii şi a auzului. De la Radu Petrescu am

învăţat, în schimb, detaşarea de lucruri şi avantajele interioare ale stărilor contemplative, regulile construcţiei lucide, fără risipă de cuvinte, şi faptul că literatura e un uriaş organism irigat de sînge propriu.

Radu Petrescu, alături de Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu şi Tudor Ţopa au însemnat teribil de mult pentru generaţia noastră. Fiecare în parte ne-a deschis ochii pentru ceva, ne-a demonstrat pe viu cît de complicată e structura intimă a unui scriitor adevărat. „Tîrgoviştenii" ne-au arătat că nu sîntem singuri, ne-au învăţat să avem răbdare, ne-au pus prin cărţile lor în faţa unei literaturi subtile şi dificile, de o mare exigenţă literară. Prietenia şi dialogul cu ei au fost pentru noi esenţiale, şi asta într-o perioadă în care literatura română se schimbase de ceva vreme la faţă, îşi primenise hainele, înlocuise vechile piese de mobilier şi proastele obiceiuri ale casei, pentru ca apoi să încuie uşile, pregătită de o lungă sărbătorire a victoriei.

Tîrgoviştenii s-au aflat şi ei, încă de la începuturi, în faţa unor uşi încuiate. Nu făceau parte din noua ecuaţie a noii puteri literare. Au reuşit, totuşi, să întredeschidă puţin aceste uşi şi le-au lăsat în urma lor întredeschise. Trecînd printr-o astfel de intrare pe jumătate blocată, în 1979 a debutat Mircea Nedelciu. În siajul lui au venit din ce în ce mai mulţi scriitori tineri şi, în cele din urmă, în plin delir naţional-comunist, uşile literaturii române au fost date de perete. Cînd în 1982 Radu Petrescu murea la 55 de ani, peisajul literar românesc începea să se schimbe cu mare rapiditate. Poate nu în sensul dorit de autorul tîrgoviştean, însă oricum pe nişte coordonate cu mult mai flexibile, ce făcea imposibilă revenirea la o literatură exclusiv ideologizată. În bine sau în rău, dar ideologizată.

Puţini erau pe atunci autorii de oarecare notorietate ce refuzau cu orice mijloc ideologizarea (realismul şi temele sociale mari în proză, metafizica fiinţei mioritice şi expresionismul orfic-abstract în poezie), preocupaţi să caute în scrisul lor noi forme şi noi spaţii de investigaţie, cu un pronunţat caracter individual. Unul dintre aceştia era – alături de Norman Manea, Emil Brumaru, Livius

Ciocârlie, Şerban Foarţă, scriitori pe care Radu Petrescu îi preţuia mult – Mircea Nedelciu, un tînăr prozator abia intrat în scenă în care toată lumea s-a grăbit să vadă imediat un lider al generaţiei sale, fără să ia prea bine seama la adevăratele ţinte ale literaturii lui, indiscutabil subversivă pentru poeticile şi comandamentele estetice ale timpului.

În ce mă priveşte, nu mă număram în nici un fel printre combataţii de prim-plan ai acelor ani. Nu publicasem încă nici o carte. Eram, cum s-ar spune, un neintegrat. Urmăream totul cu mare atenţie şi încercam să înţeleg ce se întîmplă mai ales în spaţiul prozei. Începînd cu 1981, mi s-a oferit ocazia de a scrie în două-trei reviste de provincie. Am început să compun, cu precauţiile de rigoare, articole şi mici eseuri despre cărţile şi ideile care mă atrăgeau. Primele mele texte de acest gen sînt, printre altele, comentarii ale ideilor găsite în cărţile lui Mircea Nedelciu şi Radu Petrescu, la care subscriam printre rînduri.

Scriind despre cei doi, m-am trezit în postura de a susţine cauza unei anume literaturi, care avea nevoie de propriile sale argumente critice. Însă îmi lipseau exerciţiul eseistic, experienţa comentariului concentrat, ştiinţa de a formula cu toată claritatea chestiunile care-mi reţineau atenţia. Îmi căutam un stil, mă chinuiam să prind esenţialul şi niciodată ceea ce aveam de spus nu mi se părea suficient de bine scris. Aşa că în timp, pe măsură ce apăreau alte şi alte cărţi ale acestor doi autori, şi înclinaţia mea critică se personaliza, obligîndu-mă la reveniri în care dezvoltam mai vechi intuiţii.

După 1990, cînd exprimarea opiniei libere nu mai era o problemă şi spaţiile publicistice se înmulţiseră, am continuat să urmăresc noile lor cărţi (avînd în cazul lui Radu Petrescu statutul de opere postume) cu aceeaşi solidară fervoare. M-a bucurat de fiecare dată să constat că am în faţă doi prozatori de o mare coerenţă a demersului propriu, trăindu-şi cu toată responsabilitatea rolul asumat de la început. Nu mi s-a părut însă suficient să scriu doar despre cărţile şi ideile lui Radu Petrescu şi

Mircea Nedelciu, m-am simţit mereu atras şi de persoanele lor civile, ca şi cum acolo, în viaţa cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor.

Aşa s-a născut cartea de faţă, din reunirea unor pagini scrise în timp. Mi-am dat seama că nu pot pune aceste pagini la un loc *tale quale*. Simţeam nevoia să le creez o atmosferă în care ele să respire altfel decît în pagina unei reviste literare. A trebuit să construiesc totul pas cu pas, ceea ce a însemnat reducerea lungimii unor texte, eliminarea consideraţiilor parazitare, segmentarea secvenţelor evocative, rescrierea parţială a unor texte mai vechi şi adăugarea unor pasaje noi. În ce priveşte articolele de pînă în 1990, ele au fost reproduse în spiritul lor de atunci, modificările constînd în general în eliminarea unor secvenţe tautologice şi în scurtarea unor fraze ce îngreunau lectura. De altfel, cei interesaţi de comparaţii şi confruntări au la dispoziţie lista textelor mele care au stat la baza alcătuirii acestei cărţi[1].

Descopăr cu regret faptul că această listă nu cuprinde comentarii la toate cărţile celor doi autori. E adevărat, n-am avut niciodată instincte de critic literar. De fiecare dată m-au interesat mai mult ideile decît cărţile în sine. Aşa se explică şi prezenţa în acest volum a două-trei texte mai generale (despre „Şcoala de la Tîrgovişte" şi despre generaţia '80) pe fundalul cărora scrisul lui Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu îşi găseşte o şi mai precisă motivaţie.

Nu mi-am propus să fac din cartea de faţă o cercetare exhaustivă. Tocmai o atare ambiţie ar fi contrazis specificul ei, întemeiat în mare parte pe hazard şi spontaneitate. Poate că regula secretă a acestor pagini e următoarea: cîtă critică, tot atîta confesiune şi prietenie. N-am ocolit în nici un fel subiectivitatea în aprecierile mele. Între răceala intervenţiilor critice şi tonul cald al secvenţelor evocative nu cred să existe vreo contradicţie. Într-un fel e normal: dincolo de condiţia lor de scriitori, Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu au fost oameni obişnuiţi pe care îi puteai întîlni pe stradă. Biografia mea a venit deseori în atingere cu biografia

lor, chiar şi atunci cînd ei nu mai existau. Umbrele lor m-au însoţit ca scriitor nu de puţine ori, în momentele de graţie sau de total abandon. Poate de aceea cartea de faţă conţine şi două secvenţe, deloc scutite de un soi de transă a notaţiei din memorie, care sînt mai apropiate de proză decît simpla reconstituire biografică.

Lucrînd la această construcţie, în care eu însumi am devenit un soi de personaj proustian, mi s-a întîmplat să mă întorc în tăcere, cu ochii înfipţi orbeşte în monitorul computerului, la anii cînd eram încă un scriitor fără cărţi şi la derutele mele din acea perioadă, cînd am avut şansa de a-l cunoaşte pe Radu Petrescu. M-a încercat de fiecare dată un frison de emoţie. Acel timp mi-a rămas depozitat în memorie, învăluit într-o inexplicabilă anxietate. Încă îmi lepădam pieile. Ştiu că apoi m-am trezit prins într-o aventură, nici astăzi încheiată, pornită *în căutarea scrisului încet*.

Regăsesc ceva din această încetineală visată şi în ceea ce am scris într-o noapte pe masa unui local din Gara de Nord, la un an de la moartea lui Mircea Nedelciu. Fotografia zilei pe care încercam s-o recompun acolo m-a obligat la incursiuni în zona sensibilităţilor mele organice de copil care resimţea lumea ca pe o putere insuportabilă. Ţin minte că, fără să-mi dau prea bine seama ce fac, am scos agenda din eterna mea geantă neagră de umăr şi am scris totul cu mare plăcere, ca pe o eliberare, mai ales că zgomotele şi rumoarea acestei uriaşe hale care este Gara de Nord din Bucureşti mă înfăşurau în pelicula lor protectoare ca un text nesfîrşit, cu o fonetică ininteligibilă.

Bucureşti, martie 2003

1. Despre RADU PETRESCU – 1. „Despre «deja văzut» într-un roman deja întrevăzut”, *Opinia studenţească*, nr. 4, l982, reluat în vol. *În căutarea referinţei*, Editura Paralela 45, 1998. 2. „Proza – lectură cu ocheanul întors”, *Astra*, nr. 6, l982. 3. „Meteorologia lecturii sau miza pe abis”, *Astra*, nr. 4, l983, reluat în *lucr. cit.*, *ed. cit.* 4. „Tradiţia naraţiunii simultane”, *Vatra*, nr. 9, l988. 5. „Prin ocheanul întors” (I, II), *Dialog*, nr.

137, l39, 1990, reluat în Ioan Ilieş, *Posteritatea lui Radu Petrescu*, Editura Tipomur, 1993 şi în *lucr. cit., ed. cit. 6. 4 februarie 1982*, *Contrapunct*, nr. 22, 1992. 7. „Şcoala ludică şi arcanele autenticităţii", *Calende*, nr. 11-12 , 1993, reluat în *lucr. cit., ed. cit.* 8. „Îmblînzirea lumii prin scris", *Familia*, nr. 7-8, 1999. 9. „Un catalog cu litere de *Plumb*", *Observator cultural*, nr. 9, 2000. 10. „Privirea care scrie", prefaţă la vol. Radu Petrescu – *Locul revelaţiei*, Editura Paralela 45, 2000. 11. „A privi şi a citi, a vedea şi a scrie", *Observator cultural*, nr. 40, 2000. 12. „Mică programă editorială pentru Radu Petrescu şi «Şcoala de la Tîrgovişte»", *Observator cultural*, nr. 95-96, 2001. 13. „În biblioteca lui Radu Petrescu", *Observator cultural*, nr. 136, 2002. 14. „Ochiul şi aparatul de fotografiat", *Observator cultural*, nr. 156, 2003.

Despre MIRCEA NEDELCIU – 1. „Realitate şi izomorfism textual", *Braşovul literar şi artistic*, nr. 2, 1981, reluat în vol. *Cu garda deschisă*, Editura Institutul European, 1997. 2. „Arhipelagul '70 -'80 şi noul flux", *Astra*, nr. 8, l982, reluat în vol. *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, 1994; ediţia a II-a Editura Paralela 45, 1999. 3. „Generaţia '80: Mircea Nedelciu", *Astra*, nr. 10, l983. 4. „O generaţie incomodă", prefaţă la *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, ed. cit.* 5. „Bulgărul şi avalanşa", *Dilema*, nr. 365, 2000. 6. „Radiografie", *Sinteze*, nr. 19-20, 1997. 7. „Cuceritorul", *22*, nr. 29, 1999. 8. „Video-clipele prozei", *Vineri* (supliment *Dilema*), nr. 24, oct. 1999. 9. „Un *outsider* al literarului", *Observator cultural*, nr. 3, 2000. *10. Formula lui Orlando*, „Euphorion", nr. 1-2, 2000. *11. Meteorologie, arheologie şi presiune subacvatică*, *Observator cultural*, nr. 51, 2001. 12. „Companie cu Mircea Nedelciu", *Dilema*, nr. 414, 2000 13. „Fotografii cu Mircea", *Observator cultural*, nr 20, 2000. 14. „Scriitorul şi antrenorul de copii", *Observator cultural*, nr. 125, 2002. 15. „Mircea Nedelciu şi curtea interioară a literaturii", *Observator cultural*, nr. 141, 2002.

Prefaţă
sau
Ochiul şi aparatul de fotografiat

Nu l-am văzut niciodată pe Radu Petrescu cu un aparat de fotografiat în mînă. Nu l-am văzut niciodată pe Mircea Nedelciu privind contemplativ ceva, un peisaj sau o femeie. Ştiu însă că lui Radu Petrescu îi plăceau fotografiile. Cadrele care-l înfăţişează pe el ca personaj distinct nu sînt puţine. Deşi, cum mi s-a spus, de cîte ori era fotografiat fizionomia lui se modifica. Eu însumi am avut această impresie, într-o după-amiază de vară soldată cu un singur portret mai reuşit, pe o bancă din parcul Ioanid. Mie însă îmi plac şi pozele crispate, colţuroase, învăluite într-o atmosferă de aşteptare gravă, în care Radu Petrescu se oferă obiectivului într-o atitudine ce pare să sfideze tocmai ideea de fotografie.

Nu l-am văzut niciodată pe Mircea Nedelciu desenînd, mîzgălind hîrtii, jucîndu-se cu pixul pe vreo coală albă. Însă de cîte ori avea la dispoziţie un aparat de fotografiat, prietenul meu se dădea în vînt după instantanee şi cadre neobişnuite. Faptul îl încînta peste măsură, nu stătea o clipă, se agita cu aparatul la ochi ca un fotoreporter de la un mare cotidian. Cînd am văzut prima dată o fotografie făcută de Mircea, înfăţişînd intrarea unui cimitir acoperit de zăpadă, am rămas oarecum descumpănit. Imaginea propunea un cadru metafizic bine studiat, ce nu părea să fie creaţia colegului meu de grupă de la filologia bucureşteană a anilor ’70.

Dar ce ştiam eu despre Mircea atunci? Îi citisem cîteva proze teribiliste şi naive (asta a fost prima impresie), fusesem cu el pe munte, chiuleam împreună de la aceleaşi cursuri insipide, făceam parte din acelaşi cenaclu şi din acelaşi cineclub studenţesc (unde am „produs” fiecare cel puţin un film de 5-7 minute) şi iubeam

aceeaşi muzică, rock-ul energic al anilor *flower power*. Mă apropiase de Mircea şi faptul că nici el nu credea în literatura română care se constituia atunci sub ochii noştri şi căuta în cărţile pe care le citea (Vargas Llosa, Dos Passos, Salinger) şi autenticitatea vieţii şi insolitul unor noi tehnici literare. Nu mi-aduc aminte să fi vorbit cu el în mod special despre prozatorii români cu care eram contemporani. Pe atunci noi vorbeam mult mai des despre Marcuse şi Althusser, Wittgenstein şi McLuhan. Sînt însă convins că îi plăcea Marin Preda, altfel n-ar fi citat cu atîta satisfacţie, în diferite situaţii de viaţă care se potriveau cu literatura, replici sau aprecieri moromeţiene.

Cu Radu Petrescu a fost însă altceva. Descopeream cu surprindere cum, în faţa cărţilor acestui scriitor, gustul lui Mircea pentru metafizică şi atmosferă devenea iarăşi vizibil. Dar a trebuit mai întîi ca Radu Petrescu să-l descopere pe autorul *Aventurilor într-o curte interioară* şi să se arate bucuros să-l cunoască. Faţă de grupul de prieteni bucureşteni cu care am continuat să mă văd şi după terminarea facultăţii, cunoştinţa şi întîlnirile mele cu autorul *Ocheanului întors* au păstrat la început un aer de clandestinitate. Mi se părea că între mediul nostru nonconformist, înecat în cafele, tutun, certuri pe chestiuni estetice şi nesfîrşite discuţii despre tot felul de lucruri, din care nu lipseau poantele, farsele şi hohotele de rîs, şi mediul auster al casei lui Radu Petrescu e o diferenţă enormă. Veneam de la Braşov la Bucureşti să mă întîlnesc cu Mircea şi cu Gheorghe Iova în primul rînd, dar şi ca să iau pulsul prozei care se scria la cenaclul *Junimea*. Nu scăpam niciodată prilejul de a trece şi pe strada Pitar Moş pentru a-l vedea pe Radu Petrescu, însă păstram discreţia acestor întîlniri. Mi-era probabil teamă să nu fiu ridiculizat, considerat un ins îmbătrînit prea devreme.

Apariţia *Aventurilor într-o curte interioară* (1979) m-a bucurat enorm. Întorceam cartea pe toate feţele, o răsfoiam, eram atît de surescitat, că abia reuşeam să citesc cursiv o pagină sau două. Mi se părea o mare victorie a grupului nostru şi aşa i-am şi prezentat

lui Radu Petrescu această carte, ca pe o mare realizare a prozatorilor tineri. Vorbisem mult cu el despre ce vrem noi să facem, cred că foloseam cu mare frecvenţă cuvîntul „experiment”, încercam să-i explic de ce credem noi în cotidian şi semiotică, în limbaj şi experienţa directă şi probabil că nu eram foarte atent la observaţiile şi exemplele lui Radu Petrescu, care-mi puneau adesea sub semnul întrebării unele afirmaţii. Începusem deja să-i cunosc scrisul, iar interesul lui pentru literatura clasică mi se părea un capriciu. Nu prea vedeam legătura între aceste lecturi şi scrisul său care nu semăna deloc cu proza românească a momentului. Dar faptul că se arăta sincer interesat de ceea ce-i spuneam despre prozatorii de la cenaclul *Junimea* îmi dădea curaj.

Eram, totuşi, prea puţin convins că Radu Petrescu va găsi timp pentru cartea lui Mircea. Din corespondenţa care deja se înfiripase între noi ştiam că e într-o teribilă criză de timp, că nu-i ajunge timpul nici pentru propriile lui proiecte. Deşi în secret ajunsesem să mă întreb: ce făcea toată ziua Radu Petrescu? Scria? Numele lui era prea puţin prezent în revistele literare ale zilei. În camera sa de lucru nu vedeai în nici un fel semnele unei munci laborioase. Mă aflam cumva în faţa unei naturi bacoviene? Dar am trecut repede peste această întrebare. Mi se părea caraghioasă. Mult mai tîrziu, după dispariţia prozatorului, reluîndu-i jurnalele, mi-am dat seama de faptul că Radu Petrescu pierdea mult timp cu... exerciţiile de privire. Altfel ar fi şi greu de explicat precizia cu care sînt prezentate în cărţile sale străzi, case, fizionomii, cadre meteorologice.

Cred că viaţa contemplativă era pentru Radu Petrescu la fel de importantă ca şi scrisul. N-avea nevoie de aparat de fotografiat, îi ajungea propria-i privire şi ştiinţa lui foarte personală de a studia lucrurile de aproape, ca printr-un ochean. Cîte ceva despre simţul detaliului şi despre felul în care poate fi dezvoltată această calitate ştiam şi eu. Credeam însă că ochiul nu e de ajuns, că prelungirile lui tehnice sînt pentru o astfel de educaţie obligatorii. Nici Mircea Nedelciu nu se ocupa cu fotografia din pură pasiune pentru înregistrarea vizualului. Ştiam că fotografia e pentru el un

adjuvant, că decupajul fotografic îl ajută foarte mult să scrie fără a se supune retoricilor cunoscute ale prozei, schimbînd perspectivele relatării şi permiţîndu-i să prindă cadrele de viaţă imediată în insolitul lor.

Revin la momentul apariţiei *Aventurilor într-o curte interioară*. La următoarea mea vizită pe strada Pitar Moş surpriza a fost să descopăr că Radu Petrescu citise cartea lui Mircea şi o aşezase pe raftul bibliotecii lîngă romanul *Interior* al lui Constantin Fântâneru. Era un autor de care nu auzisem aproape nimic pînă atunci, unul dintre „minorii" noştri interbelici cum aveam să constat mai tîrziu. Deosebit de interesant, un autenticist cu predispoziţie spre investigaţia relaţiei subiectiv-obiectiv în manieră existenţialistă, dar şi un maestru al notaţiei propoziţionale. Tehnic vorbind, mai aproape de Gheorghe Iova decît de Mircea Nedelciu. Cred însă că în stabilirea acestei relaţii de vecinătate Radu Petrescu avusese în vedere şi altceva: acea nelinişte a singurătăţii şi acel sentiment al inaderenţei la lucruri, pe care le sesizasem şi eu cu amară familiaritate (ca unul care cunoştea bine, din proprie experienţă, viaţa de internat) în cîteva proze din volumul de debut al prietenului meu.

Apoi lucrurile au evoluat repede spre o apropiere reală a celor doi prozatori. De multe ori îl vizitam pe Radu Petrescu în trei, împreună cu pictorul Ion Dumitriu, şi atunci discuţiile noastre căpătau o turnură mai generală. Însă faptul că Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu se simpatizau fără rezerve putea părea destul de paradoxal. Afinităţile dintre ei erau destul de vagi, temperamentele lor erau diferite. Cine le cunoaşte cărţile ştie că scrisul lor nu vorbeşte nici o clipă despre aceeaşi realitate. Felul în care ei îşi concep personajele nu seamănă. Percepţia naturii e în fiecare caz specifică. Dialogurile eroilor sînt fireşti şi consistente, dar cîtă deosebire la cei doi în felul de a folosi aceeaşi limbă română!

La Mircea Nedelciu e vizibil interesul pentru procedeele de *bas étage* şi pentru înregistrarea nudă a faptelor. Proza lui mizează pe

instantaneu şi rapiditate. Nu evită neglijenţele, ba uneori chiar le afişează la modul şmecheresc simpatic. Obsesia totalităţii concentrice sau liniare, specifică marilor constructori de proză, este la Mircea Nedelciu absentă. Lui îi plac mişcările caleidoscopului, sclipirile poliedrice ale imaginilor, rezultatele prelucrate tehnic prin mărire, micşorare, transfocare, stop-cadru. Metafizica scrisului său pare în exclusivitate una cotidianistă şi ea rămîne astfel chiar şi în faţa unui real distorsionat cum este acela cu care ia contact personajul principal din romanul *Tratament fabulatoriu*. Omul din proza lui Mircea Nedelciu e individul anilor ’70-’80 din România regimului comunist, aşa numitul *om nou*. Cunoaşterea şi descifrarea mecanismelor interioare şi colective care intră în alcătuirea conştiinţei şi orizontului de viaţă ale acestui tip social e în proza acestui autor fundamentală. Şi ceea ce descoperă el în imediata lui apropiere e o polifonie de limbaje şi psihologii care sporeşte şi mai mult misterul unei lumi considerate simple, cenuşii, lipsite de valori adevărate.

Radu Petrescu, în schimb, urmăreşte în cărţile sale de ficţiune consubstanţialitatea omului cu cosmosul, un fel de metafizică generică, desfăşurată în trepte, de la planurile inferioare la cele superioare ale existenţei. Scrisul său se încarcă astfel de un anume caracter oracular, fiind rezultatul lucid al efectelor acumulate. Scenele, stările, contextele sînt bine cîntărite şi construite cu încetineală, într-un fel de somnambulism al continuităţii prin juxtapunere.

Văzul există aici doar în calitatea lui de privire şi privirea aceasta e insistentă, pătrunzătoare, decisă, păstrîndu-şi mereu o notă de ingenuitate. Panoramarea vizuală a lucrurilor nu urmăreşte descoperirea unui drum care să le releveze frumuseţea. În spatele lucrurilor stau Ideile, tiparele, conceptele lor. Iată o atitudine bine ranforsată cultural, în care privirea educată de studiul lucrărilor marilor pictori ştie să sesizeze separaţia planurilor fizice, aerul dintre lucruri, detaşarea obiectului pe fundal sau transformarea sa cromatică în funcţie de unghiul de incidenţă al luminii. O atare situare în raport cu lumea obligă nu

doar la o administrare severă a percepţiei, ci şi la o anume caligrafie, la o relaţie tactilă cu pagina scrisă proprie mai degrabă desenatorului.

La nivel de manuscris, literele lui Radu Petrescu sînt nu doar suporturi grafice ale gîndirii, ci şi semne plastice repetate cu mici variaţii, ca în arta serială. Pagina înţesată de litere devine imaginea metaforică a densităţii lumii materiale. Aspectul imediat fizic al scrisului denotă o artă migăloasă de scrib şi o mînă bine exersată tehnic. Radu Petrescu scria încet, avînd tot timpul în minte coordonatele estetice ale paginii, pe care nu apar doar litere şi cuvinte, ci şi ştersături, corecturi, fragmente lipite de text, toate acestea înscriindu-se vrînd-nevrînd într-un spaţiu independent, cu justificare plastică.

Contrastul dintre scrisul lui Radu Petrescu şi scrisul lui Mircea Nedelciu e izbitor. În cel de-al doilea caz rămîi surprins de neglijenţa şi uşurinţa aşternerii literelor pe hîrtie. De la distanţă, ca simplă imagine vizuală, pagina manuscrisă a lui Mircea Nedelciu îţi arată un nu ştiu ce aerian, inconsistent, provizoriu. Desfăşurarea rapidă a scrisului te face însă atent că ai intrat în contact cu un flux mental de mare energie, fără opriri şi fără ezitări. Literele sînt nişte simple vehicule, propoziţiile se articulează clar şi sigur, deşi grafia lor îţi dă o cu totul altă senzaţie. Cred că lui Mircea Nedelciu nu i se potrivea deloc scrisul de mînă. Mult mai aproape de natura lui „rece” era maşina de scris, cu ţăcănitul ei implacabil, monoton, impersonal, atrăgînd atenţia asupra duratei externe a scrisului. Şi – de ce nu – permiţîndu-ţi şi să te joci cu dispunerea aleatorie a literelor pe tastatură. Ştim că într-una dintre prozele sale Mircea Nedelciu valorifică pînă şi această posibilitate.

Ceea ce n-ar fi făcut în ruptul capului Radu Petrescu, refractar la ideea de a-şi dactilografia singur textele. La fel, chiar şi atunci cînd fotografiază sau se lasă fotografiat, autorul lui *Matei Iliescu* acceptă aceste operaţii nu pentru specificul lor estetic de natură vizuală, ci ca pe nişte posibilităţi imperfecte de a colecţiona semne ale trăitului şi repere pentru memorie.

Proza lui Radu Petrescu e saturată de descrieri. Descrierea se constituie în cazul său într-un element de narativitate. Dar ea se bazează întotdeauna pe o transgresare a vizualului, prin dilatarea componentei optice către zonele tactilului şi ale senzaţiei haptice. Se află concentrată aici o ştiinţă a reprezentării care vine din pictură şi nu din fotografie şi film. Ca şi pictorul, Radu Petrescu lucrează cu pasta cuvintelor, cu materialitatea lor, cînd rugoasă, cînd catifelată, cu valorile lor coloristice, stinse sau strălucitoare. Legile perspectivei îi sînt bine cunoscute, iar scrierea în transparenţă pe care o practică cu atîta convingere e similară raportului de suprapunere dintre geometria unui tablou şi subiectul său.

În ce-l priveşte pe Mircea Nedelciu, la care desfăşurarea discursului narativ se confundă adesea cu derularea unei pelicule de film, interesul pentru pictură e ca şi absent. Vreau să zic că pictura nu-i influenţează percepţia de scriitor, deşi altfel el este un foarte atent interpret al fenomenelor din spaţiul artelor plastice. A scris pagini de neuitat despre pictura lui Ion Dumitriu, marele său prieten. A fost poate cel mai fidel vizitator al atelierului pictorului, unde i-a plăcut să descopere o lume compusă din serii de semne ce conservă în substanţa lor iconică valorile existenţei rurale, puse în evidenţă de o tehnică a decupajului care îl preocupa şi pe el ca prozator. Trezit destul de tîrziu, spre sfîrşitul anilor ’70, în aceeaşi perioadă a cunoştinţei cu Radu Petrescu, interesul lui Mircea pentru pictură a îmbrăcat mai degrabă un aspect teoretic, cu deschidere spre acele repere antropo-sociologice fundamentale pe care le integrează şi proza sa. Nu-i plăcea speculaţia de idei cu iz transcendent, nu suporta nici realismul *terre à terre*, era un fascinat al obişnuitului, obsedat de necesitatea găsirii unor modalităţi epice care să facă din lumea reală un teritoriu de o pregnantă irealitate.

M-am întrebat de multe ori în ce măsură se poate paria pe reprezentările noastre ca pe o expresie a unei simţiri ce nu şi-a pierdut inocenţa perceptivă. Putem vorbi, în cazul pictorului şi al

prozatorului, despre o privire aprioric neutră în care se dizolvă un tip particular de sensibilitate şi atît? Sau lucrurile sînt cu mult mai complicate şi greu de explicat? Artele vizuale şi literatura deopotrivă arată că privitul e o ştiinţă cu atît mai inefabilă, cu cît ea e mai încărcată de experienţă culturală.

Trecerea de la imaginea picturală la imaginea fotografică şi mai departe la cinematografie a provocat, cum se ştie, un adevărat cutremur în spaţiul reprezentării, cu unde de energie difuzate imediat şi în planul scrisului. În jurnalele sale Radu Petrescu nu notează aproape nimic despre filme văzute, ca şi cum această artă nici n-ar exista. În schimb, descrierile sale de compoziţii picturale au ceva din lentoarea şi insistenţa maniacală a unei camere de filmat plimbată detectivistic peste lucruri, în căutarea componentei lor simbolice, infrastructurale. Pentru Mircea Nedelciu privirea filmică e idealul unui nou tip de construcţie epică, avînd efecte imediate în planul receptării. Am discutat de nenumărate ori cu el, încă din studenţie, despre filmele lui Antonioni, Vajda, Tarkovski, Zanussi, Fellini, Lucian Pintilie. Era în stare să-ţi „povestească” decupaje, simetria unor cadre, mişcări ale aparatului de filmat, unghiuri de mare relevanţă, configuraţii vizuale surprinzătoare. Cred că ar fi fost un foarte bun regizor sau operator de film, aşa cum şi Radu Petrescu ar fi putut deveni – desenele şi acuarelele rămase de la el ne-o dovedesc – un pictor de excepţie.

RACURSIURI CU RADU PETRESCU

RĂSFOIESC CAIETE cu însemnări de pe vremea primelor mele proze din volumul Acte originale / Copii legalizate. *O inutilă pierdere de vreme. Cronologia acestor false jurnale e nesistematică şi capricioasă, cu lungi perioade de abandon. Aspectul lor personal şi teoretic e atît de marcat, încît evenimentele biografice exterioare lipsesc cu totul. Degeaba zăbovesc asupra paginilor. Nici o notiţă utilă.*

Cum am putut să uit ziua în care l-am văzut pentru prima dată pe Radu Petrescu? Lipsit de orice urmă scrisă, mi-e imposibil să reconstitui împrejurările exacte ale cunoştinţei noastre. Faptul îmi pare greu explicabil. Îmi lipseşte oare un stimul, o „madlenă" proustiană? Amnezia aceasta (care se prelungeşte zile în şir şi mă împiedică să încep prezentele rînduri) înseamnă inhibiţie, nelinişte, ba chiar şi un sentiment de jenă, o uşoară ruşine.

Cu ani în urmă am discutat cu un cunoscut care îmi spunea că după o întîlnire cu Constantin Noica a fugit repede acasă să-şi noteze totul: ce l-a întrebat filosoful, ce sfaturi i-a dat, cum era îmbrăcat în ziua aceea, gesturile lui, timbrul vocii, intonaţia. Pe drum îl încolţise teama să nu-i scape ceva şi-şi repeta în minte filmul întîlnirii pînă în cele mai mici amănunte. Mă uit din nou prin caietele mele de pînă în 1982 şi nu găsesc nici măcar o singură propoziţie referitoare la întîlnirile cu Radu Petrescu. Nu mă sperii prea tare şi îmi spun că probabil nu mi s-a părut necesar să-mi notez astfel de lucruri. Deşi acum, pe moment, îmi pare rău că s-a întîmplat aşa. Pot să mă liniştesc cu ideea că discuţiile mele cu autorul lui Matei Iliescu *erau atît de adevărate şi fireşti, atît de „democratice" şi serioase, că n-am simţit nevoia de a face din ele evenimente scrise. E adevărat, faţă în faţă cu Radu Petrescu n-am simţit niciodată, nici măcar o singură clipă, că m-ar pîndi de undeva umbra protectoare a maestrului. Acest om de o extraordinară discreţie părea întotdeauna mai preocupat să afle şi să înveţe ceva de la ceilalţi, decît să se manifeste el însuşi.*

În 1978 aveam 28 de ani şi scriam de puţină vreme proză. Cînd l-am cunoscut pe Radu Petrescu, nu-i citisem încă nici o carte. Ştiam despre el că e un mare artist şi un scriitor dificil, de tipul lui Joyce, care publicase prima sa carte abia la vîrsta de 40 de ani. Nu-mi aduc bine aminte dacă citisem undeva aceste informaţii sau mi le dăduse Horia Bernea, cel care mă şi îndrumase spre locuinţa de pe strada Pitar Moş din Bucureşti a prozatorului. Mi se întîmplase ceva ciudat, cumpărasem la apariţie Ocheanul întors*, dar pînă la cunoştinţa cu autorul mi-a lipsit imboldul să deschid volumul. De unde să ştiu eu pe atunci că primele două cărţi ale viitorului meu prieten mă aşteptau şi ele acasă, ascunse în rafturile pestriţe şi prăfuite ale librăriei din Tohanu Vechi? În vacanţele mari din verile lui '79 şi '80, în două raiduri atente şi răbdătoare, am descoperit, rătăcite printre multe alte cărţi care nu-mi spuneau nimic, mai întîi volumul de* Proze *şi apoi romanul* Matei Iliescu. *Nu putea fi vorba numai de un simplu dar pe care mi-l făcea întîmplarea. Doar cele două capodopere mă aşteptaseră acolo răbdătoare atîţia ani!*

Şi totuşi, ce simplu ar fi fost dacă mi-aş fi notat undeva ziua, starea de spirit, meteorologia momentului în care l-am cunoscut pe Radu Petrescu, felul cum ne-am strîns mîinile, primele cuvinte, tulburarea interioară care mă stăpînea. Memoria refuză în continuare să mă ajute. Însă dacă stau bine să mă gîndesc, poate că această uitare este îndreptăţită. Înainte de a-l cunoaşte pe scriitor, i-am cunoscut casa, camera de lucru. Am văzut biblioteca, tablourile, măsuţa pe care scria, teancurile de cărţi şi reviste răspîndite pe jos şi pe mese, ferestrele fără perdele prin care pătrundea înăuntru o lumină tare, aspră, cenuşie şi strălucitoare. Încăperea în care scria şi citea Radu Petrescu avea în ziua aceea un aer de o blîndă severitate. Peste drum de clădirea în care mă aflam, într-o casă cu arhitectură impunătoare, locuise într-o vreme Sadoveanu. Dar asta am aflat mai tîrziu, şi nu în dimineaţa aceea, cînd, doar după cîteva minute, străbăteam în sens invers strada Pitar Moş, eliberat de emoţie şi de „greutatea" dosarelor pe care le purtasem sub braţ. Urcasem scările late de lemn, sunasem la uşa apartamentului 2. M-a întîmpinat doamna Adela, scuzîndu-se că „maestrul" nu este acasă,

plecase în ultima clipă, îl chemase în oraş o chestiune urgentă, deşi mă aşteptase, ştia că am să-l caut. Am fost condus în camera lui, am depus cele două dosare cu poeziile Vasilicăi Tihan şi compunerile elevilor mei de 10-13 ani pe biroul improvizat, şi am plecat şi nemulţumit (pentru că întîlnirea fusese ratată), şi uşurat (căci toată ziua mă încercase o inexplicabilă teamă de această primă confruntare).

De-a cititorul

Ne putem propune acest joc: parcurgerea jurnalelor lui Radu Petrescu (cele publicate pînă acum: *Ocheanul întors*, *Părul Berenicei* şi *A treia dimensiune*) numai la nivelul consemnării lecturilor. Dorim să aflăm ce citeşte autorul lui *Matei Iliescu*, ce fel de cititor este el. Ne hotărîm să aplicăm jocului nostru acest dicton atît de scump amatorilor de incursiuni în mirificul teritoriu ai intertextualităţii: „Spune-mi ce citeşti, ca să-ţi spun ce fel de scriitor eşti”.

Deschidem *Ocheanul întors*, volum care cuprinde între copertele sale jurnalul anilor 1951-1952 şi ne oprim, pentru o preliminară testare, numai asupra primei secţiuni. Iată lista autorilor citiţi şi citaţi (ca lecturi anterioare) aici: Eugenio d’Ors, Sénancour, Grigore Alexandrescu, Victor Hugo, Benjamin Constant, Diderot, Stendhal, Racine, Călinescu, Flaubert, Rabelais, Sainte-Beuve, Balzac, Seneca, Dante, Laclos, Savarin, Eminescu, Tilgher, La Bruyère, Salustius, Tacit, Madame de Staël, Augustin, Montesquieu, De Sanctis, Titu Maiorescu, Creangă, Tolstoi, Bujoreanu (*Misterele de Bucureşti*). Pentru numai 34 de pagini de text, catalogul obţinut este impresionant. Şi asta nu doar prin numărul mare de nume, ci şi prin diversitatea istorică şi tipologică a autorilor. Totuşi, secvenţa de jurnal aleasă nu este suficient de elocventă, pentru că ea are în vedere tocmai momentele despărţirii de Bucureşti, ale descinderii şi instalării la Petriş, cînd obligaţiile practice ale schimbării de domiciliu şi patosul familiarizării tînărului profesor cu noul spaţiu de existenţă au putut îndepărta – e de presupus – paradisul lecturii într-un plan secundar.

Oricare ar fi adevărul, sîntem constrînşi să observăm imediat – comentariile care însoţesc pasajele din cărţile parcurse au

calitatea elocvenţei – că Radu Petrescu se dovedeşte încă din aceste prime pagini ale vîrstei de 24 de ani un cititor fanatic, de o precisă disponibilitate a gustului, dăruit unor plăceri oarecum anacronice, un analist rafinat şi sagace, posesorul unei foarte personale strategii de descompunere a operei în bucăţi semnificative şi de diagnosticare a ei, mergînd de la scenele ample pînă la unitatea minimală a frazei. Lectura poate părea o formă de desfătare, dar ea e condusă de fiecare dată spre relevarea mecanismelor intime ale scrisului, spre surprinderea efectelor sale estetice în conştiinţa celui care citeşte. Construcţia atentă a unei cărţi măreşte şansele ei de a-l impresiona pe cititor. Analizînd pasaje semnificative din cărţile pe care le simte aproape de propria-i sensibilitate, prozatorul Radu Petrescu ştie bine ce caută.

Faptul că în persoana lui îşi manifestă prezenţa un profesionist al lecturii e în afara oricărei îndoieli. În ciuda numărului mare de autori frecventaţi, cufundarea în lumea cărţilor nu este atît extensivă, cît intensivă, scormonitoare, neliniştită, ca în aşteptarea descoperirii unor redutabile secrete de lucru. Nu puţini sînt scriitorii asupra cărora Radu Petrescu revine cu insistenţă, sub impulsul unei capricioase şi, în acelaşi timp, riguroase fascinaţii a esenţelor. Reluarea maniacală a textelor unor autori dintre cei mai mari e, fără îndoială, semnul unei voinţe de vieţuire în şi de confruntare cu lumea valorilor fundamentale, de largă deschidere ideatică şi existenţială.

Totuşi, prin interesul enorm manifestat faţă de operele Antichităţii (*Iliada* şi *Odiseea*) şi faţă de unele scrieri renascentiste (*Ierusalimul eliberat*, *Orlando furiosul*, *Decameronul*, *Don Quijote*), autorul lui *Matei Iliescu* se dovedeşte un cititor al vremurilor noastre de o calitate cel puţin ciudată, caracterizat prin discreta retragere din propria sa contemporaneitate culturală. Sînt autori de primă mărime ai literaturii moderne (Proust, Kafka, Musil, Camus, Faulkner, Borges etc.) pe care Radu Petrescu îi citeşte prea puţin sau care nu-l interesează deloc. Cum ar trebui să înţelegem această rezervă?

Foarte întinsă, aria lecturilor acestui cititor anacronic se

compune din zone între care e dificil să întrezăreşti punctele organice de comunicare. Capacitatea existenţei simultane în spaţii literare istoric disjuncte e surprinzătoare. Biblioteca lui Radu Petrescu seamănă cu acel muzeu imaginar al artei teoretizat de Malraux, în care operele coexistă, indiferent de relaţia lor determinată cronologic, în unicul spaţiu al valorii estetice, într-o profitabilă atemporalitate. Configurarea direcţiei spirituale şi a raţiunilor formative care ghidează lecturile autorului se poate astfel dovedi o operaţie dificilă, riscantă (cel puţin în acest prim stadiu al confruntării numai cu materia volumelor de note zilnice). Parcurgerea ordonată temporal a paginilor de jurnal elucidează chestiunea numai pe segmente. Putem înţelege – şi asta cu o oarecare relativitate – interesul autorului pentru Homer şi Vergiliu, Tasso şi Ariosto, Balzac şi Flaubert, Caragiale şi Urmuz, Joyce şi Alain Robbe-Grillet, dar ne este aproape imposibil să descoperim – chiar dacă jurnalele ne propun şi unele racursiuri eseistice totalizante – logica ascunsă care-i reuneşte pe toţi aceşti autori într-un unic sistem al înţelegerii literaturii şi al plăcerii de a citi.

Un lucru este clar: în pofida copleşitoarei sale culturi şi a acribiosului său spirit hermeneutic, Radu Petrescu nu poate fi inclus nici în simpla categorie pasivă a cititorilor eruditi, nici în aceea, superioară, a observatorilor specializaţi în operaţiile de interpretare. Din fiecare rînd, din fiecare pagină, din fiecare remarcă, fie ea cît de pasageră, asupra calităţilor sau neajunsurilor unuia sau altuia dintre scriitorii frecventaţi răzbate, irepresibil, acest adevăr: autorul jurnalelor este un prozator care citeşte atît de intens şi atît de atent cu unica dorinţă de a descoperi cum trebuie să-şi scrie propria literatură.

Dacă facem abstracţie de personalitatea lui Călinescu, mare devorator de cărţi şi el şi prozator de supremă ţinută, dar înainte de toate critic şi istoric literar prin vocaţie, cazul lui Radu Petrescu nu are precedent în istoria epicii noastre.

(1988)

VENISEM LA BUCUREŞTI, în primăvara lui 1978, să-l caut pe Radu Petrescu graţie lui Horia Bernea. Cu cîţiva ani în urmă înfiinţasem la Tohan, un cartier al Zărneştiului de azi, la şcoala unde fusesem repartizat, un cenaclu-laborator de creaţie, uitînd aproape cu totul de propriile mele preocupări de poet şi aruncîndu-mă cu febrilitate în fascinantul teritoriu al creativităţii infantile. Aveam servieta zilnic burduşită cu compuneri ale elevilor mei. Terminam orele, coboram dealul şi, pînă să se facă ora autobuzului de Braşov, deseori mă opream în atelierul pictorului Teodor Rusu, pe care-l copleşeam cu lecturi şi exuberante mirări. Horia Bernea, care pe vremea aceea venea destul de des în zonă, o păţise şi el de cîteva ori, fusese obligat să-mi suporte tot acest entuziasm uşor caraghios.

Nu ştiu nici acum ce l-o fi hotărît să mă predea în mîinile lui Radu Petrescu, agasarea sau încrederea pe care i-o inspirasem? Mi-a dat adresa, l-a anunţat pe maestru prin telefon de descinderea mea în capitală, dar în ziua aceea rece şi ploioasă, cu frunze verzi scuturate pe trotuare de furtuna de peste noapte, nu numai că mă aflam în situaţia neofitului care nu citise nici măcar o pagină din opera acestui rafinat prozator contemporan, dar nu ştiam nimic nici despre experimentele lui cu copiii de la Petriş şi Prundul Bîrgăului. Intrasem în domeniul literaturii scrise de copii cu orgoliul unui cartograf de ţinuturi virgine, ca să descopăr în Radu Petrescu un foarte avizat cunoscător, un redutabil analist. Dar asta s-a petrecut mai tîrziu, în timp, în lungi după-amieze de discuţie, în faţă cu enorme ceşti de cafea, în aceeaşi luminoasă încăpere înţesată de cărţi, reviste şi tablouri.

Apoi, arhiva mea de compuneri şi probleme ale expresiei infantile a început încet-încet să treacă în planul doi al interesului. Citisem cărţile celui cu care stăteam de vorbă şi într-o bună zi avusesem curajul să mă mărturisesc. Eu însumi eram un scriitor, deşi nu publicasem aproape nimic. Însă lipsa asta a unei cărţi de vizită nu reprezenta în ochii lui Radu Petrescu mare lucru. Îmi repeta deseori

că publicarea e o chestiune secundară, că importante sînt scrisul de fiecare zi, construcţia exigentă, viziunea despre lume, investigarea curajoasă a unor noi spaţii narative. Radu Petrescu a fost unul dintre puţinii scriitori „bătrîni” care m-au încurajat în căutările mele, şi asta într-o primă perioadă de experimentalism radical, în multe privinţe riscant. Îndemnurile de a continua ceea ce începusem veneau din partea unui prozator fascinat înainte de toate de clasici, cu o scriitură clasică, cu o cultură întemeiată pe marii autori renascentişti şi pe romancierii secolului al XIX-lea, aparent fără nici o legătură cu proza noastră de la sfîrşitul anilor ’70.

Toate aceste încurajări mi le adresa un prozator ciudat, cu gusturi surprinzătoare, de o uluitoare rigoare a stilului, edificîndu-şi propriile construcţii narative în perimetre strict determinate, ca un romancier de modă veche, ceea ce nu-mi prea plăcea, dar şi experimentînd în acelaşi timp, cu voluptatea cascadorului, posibilitatea de a-şi transforma existenţa zilnică într-o istorie individuală simptomatică, fapt care mă atrăgea irezistibil, pentru că eu însumi ajunsesem să cred pe vremea aceea în posibilităţile prozei ca într-o şansă acordată biografismului.

Mărturisesc aici că multă vreme n-am înţeles de ce mă atrăgea Radu Petrescu, prozatorul şi omul, cu care nu simţeam să am vreo afinitate deosebită, de ce accepta el cu atîta aparentă nepăsare să-şi piardă vremea în nesfîrşite dezbateri, clarificări şi polemici cu mine şi prietenii mei (Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu şi Ion Dumitriu), împreună cu care îl vizitam uneori. Simţeam însă că ideile care ne animau erau destul de apropiate de ale lui, ceea ce conferea (într-un context cultural – mi se părea mie – suferind de opacitate novatoare) – şi mai multă îndreptăţire căutărilor noastre.

Modernitatea prozei lui Radu Petrescu, modernitatea (sau, mai degrabă, postmodernitatea) viziunii sale despre literatură sînt şi acum elemente ce se revelează cu dificultate, după o serioasă familiarizare cu opera sa. Personalitatea artistică a acestui prozator era profundă şi neostentativă, originală şi deloc propice manifestărilor grandomane. Tocmai această discreţie va face încă multă vreme ca autorul jurnalului să aibă cîştig de cauză în faţa

romancierului şi a eseistului, pentru că jurnalul pare astăzi pentru multă lume, dacă nu o specie mai autentică, atunci în orice caz una cu un mai mare grad de lizibilitate, în ton cu trecătoarea modă retro a textului de factură intimă.

Dar am folosit ceva mai înainte un cuvînt a cărui prezenţă mi se pare implacabilă în orice evocare a personalităţii lui Radu Petrescu. Este vorba despre „discreţie", despre un mod de a fi ca om şi ca scriitor ce trebuie să-i fi descumpănit pe toţi cei care l-au cunoscut pe acest impenitent ascet al jurnalului zilnic. Discreţia lui Radu Petrescu era o dominantă a fiinţei sale, un element conotativ chiar şi al celor mai mărunte gesturi sau banale cuvinte, o trăsătură însoţind clipă de clipă perfecta civilitate a amfitrionului, a vorbitorului în public, a omului de condei, un dat structural din nervura căruia se deschideau ca aripile unui evantai toate celelalte calităţi ale intelectualului rasat, de o copleşitoare amabilitate.

Să precizez, totuşi, că discreţia aceasta implica şi o firească, pentru un artist, doză de răceală, gravitate şi orgoliu? Chiar dacă amabil, prietenos şi plin de afecţiune, Radu Petrescu nu devenea niciodată familiar, impunîndu-i colocutorului o înălţime a angajării în comunicare ce excludea bîlbîiala semantică, gîndul gîndit doar pe jumătate, informalitatea manifestărilor spontane, obscure. Politeţea sa, ce putea părea uneori excesivă, era o formă de protest împotriva simptomelor de masificare a umanului, un refuz al apucăturilor cotidieniste, depersonalizatoare.

Prin chiar această politeţe exagerată cu bună ştiinţă, el ştia să ridice ideea de dialog deasupra oricărei contingenţe nesemnificative. Auzindu-l vorbind, ţi-l puteai într-adevăr închipui într-o sală de clasă dintr-o localitate uitată de lume, citind copiilor de zece ani, într-o tăcere solemnă, o pagină din Sadoveanu sau Flaubert. Gîndirea, vorbirea, şi cu atît mai mult scrisul, erau pentru Radu Petrescu manifestări din domeniul solemnităţii. Gravitatea omului nu reprezenta o trăsătură exterioară, achiziţionată. Era o gravitate ce se năştea firesc din deschiderea sa necondiţionată către persoana celuilalt. În discuţiile cu Radu Petrescu totul avea importanţă. Chiar şi nimicurile se puteau dovedi pline de neaşteptate înţelesuri. Omul

ştia să te audă, să te asculte cu o răbdare şi generozitate mereu proaspete. Nimic nu părea să-l obosească.

Şi, deşi era un om bolnav şi deşi fuma mult şi ţinea mereu pregătite în buzunar pastilele de nitroglicerină, avea gesturi tinereşti, avîntate, păşea agil şi se mişca prin cameră împins de resortul unei nervozităţi copilăreşti. Totuşi, mergînd pe stradă şi discutînd cu tine, simţea de multe ori nevoia să se oprească bătrîneşte şi să pună prin chiar acea întrerupere a deambulaţiei un accent în plus pe o propoziţie abia rostită.

Într-un singur caz puteai avea surpriza de a descoperi în Radu Petrescu un alt om decît acela pe care-l ştiai, atunci cînd se întîmpla să-i iasă în cale vulgaritatea sau prostia, prinse imediat în piunezele comentariului acid, vitriolant. Fiinţa încîntătoare pe care o aveai în faţă devenea pe neaşteptate umorală şi vehementă.

În lumea literaţilor îl indignau mai ales spectacolul fără perdea al personalităţilor hipertrofice, goana după primatul opiniei, incultura afişată, neglijenţele stilistice de orice fel, poleiala stilistică sau, dimpotrivă, mimarea sărăciei orale a fragmentului de viaţă stradală. Îl cutremura orice formă de degradare umană, cu atît mai mult cînd aceasta îl privea pe un om al condeiului. Îl stupefia orice renunţare la demnitate şi abdicarea de la idee. Şi tot aşa, îl făcea să sufere orice abatere a unui scriitor de la condiţia de artist al cuvîntului. A fost unul dintre puţinii noştri oameni de cultură care a înţeles cu toată fiinţa că „destinul de a fi scriitor român” înseamnă dramatism şi nobleţe.

Despre reprezentare

„Epocile istorice trăiesc din reprezentările despre persoană pe care şi le fac”, afirmă Radu Petrescu. El ştie bine că literatura oferă cu evidenţă unul dintre modurile fundamentale ale acestei reprezentări. Domeniul scrisului literar se compune din texte în care reprezentarea lumii omului şi a raporturilor omului cu lumea este esenţială. Literatura este însă şi o reprezentare de sine. Atitudinea scriitorului faţă de formă se corelează întotdeauna cu o viziune anume asupra personajului (care este un delegat al persoanei obiective, istorice, în spaţiul textului). Cel care scrie descoperă, verifică, studiază, confirmă această corelaţie. Pe de altă parte, modul lecturii face practica scrisului.

Radu Petrescu ştie că a exista ca scriitor înseamnă a te integra convenţiilor unui spaţiu literar dat, a stabili raporturi de coexistenţă cu formele particulare de manifestare a spiritului estetic, a avea conştiinţa unor asemănări şi diferenţieri de structuri diacronic determinate şi a intra în vastul dialog al concepţiilor despre scris şi funcţiile lui. Spiritul critic al scriitorului se manifestă nu numai în subînţelesul propriei sale opere, ci şi în atitudini teoretice afirmate direct, în acţiuni de reexaminare a sensurilor aparent solide şi inatacabile ale operelor fundamentale.

Într-o paranteză datată 1977, la relectura pentru tipar a jurnalului de la Petriş (*Ocheanul întors*), Radu Petrescu revine la o observaţie fugară asupra lui Caragiale (Ion Luca), făcută cu mulţi ani în urmă („…cine ştie dacă destinul lui nu este mai dificil decît al autorului *Crailor*”) pentru a(-şi) demonstra că intuiţia efulgurantă de atunci n-a fost deloc înşelătoare. Între timp, intuiţia cedase locul analizei şi a evaluării prin probe. Scriitorul intrase într-o altă vîrstă iar argumentele lui, înmulţite de-a lungul anilor,

aveau acum o altă greutate.

La o distanţă de peste un sfert de veac de la notele din jurnalul anului 1951, conştiinţa de cititor profesionist a prozatorului îşi spune cuvîntul într-o formă şi dintr-o perspectivă ce ar trebui să ne intereseze nu doar ca o firească, necesară viziune de creator sieşi suficientă. Este vorba aici, în observaţiile din 1977, de o foarte subtilă şi profundă demonstraţie – deşi expunerea ei în elipsă, prin atingerea doar a marilor repere, poate lăsa pe alocuri impresia de paradoxal – a evoluţiei prozei moderne (prin Tasso, Poe, Flaubert, Joyce) şi, în corelaţie cu aceasta, a prozei româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (*Două loturi* de Caragiale) pînă la *Cartea nunţii* şi *Scrinul negru* de Călinescu, ce ar fi normal să atragă atenţia celor preocupaţi de sinteze sau priviri generale asupra fenomenului literar străin şi autohton.

Reprezentarea despre persoană a epocii moderne, modificarea opticii scriitorului în conceperea personajului literar sînt efectele unei mutaţii culturale fundamentale sub al cărei regim ideatic şi estetic trăim încă şi astăzi. Radu Petrescu explică:

„În reprezentarea binară microcosm-macrocosm alcătuită de Renaştere care a inventat perspectiva şi astfel a proiectat, inginereşte, şi pe omul fără raportări al antichităţii, pe orizontul, descoperit anume în acest scop, al naturii, al universului, identificăm prezenţa unui foarte marcat accent tehnicist”.

Ce înseamnă acest *accent tehnicist* în literatură aflăm din lectura pe care prozatorul o face poemului lui Tasso *Ierusalimul eliberat*, în care sînt descoperite trei niveluri simultane de lectură, construite astfel de un autor socialmente obligat (teama de Inchiziţie) să camufleze sub unul singur alte două registre ale semnificaţiei. În cîntul XI al poemului, sub episodul luptei dintre Tancredi şi Clorinda se ascunde o clară aluzie homerică (înfruntarea dintre Ahile şi Hector) dar şi tema prohibită a duelului amoros, sensul ultim al construcţiei rezultînd din ansamblul acestor straturi. Asemeni lui Ulise (căruia în poem i se dedică un elogiu) „înţeles, în tradiţia lui Dante, ca un erou al

hotărîrii de a împinge cît mai departe (...) limitele lumii cunoscute”, Tasso este un autor care „a lărgit imens aria lucrurilor care pot fi spuse”.

Potrivit lui Radu Petrescu, Tasso este acela care descoperă primul posibilităţile artefactului literar ca palimpsest estetic. Poetului italian îi urmează Poe cu *Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, deşi între momentele istorice ale celor doi autori ar fi fost de luat în considerare o întreagă literatură manieristă de arte combinatorii despre care Radu Petrescu, grăbit să precizeze doar principalele puncte de fugă, nu aminteşte nimic. Ceea ce se remarcă în textul lui Poe este faptul că prin amplificarea în replică a tribulaţiilor eroului homeric „aventura cunoaşterii duse pe întinsul apelor pînă în abisul antarctic se asimilează cu aventura lecturii însăşi pe întinsul alb al hîrtiei imprimate”. Tot în aceeaşi linie a sensului plural, a criptografiei, trebuie citiţi şi Mallarmé şi Joyce. Prin opera celui din urmă, acţiunea de punere a textului în abisul nesfîrşit al semnificaţiilor simultane atinge ultimele sale consecinţe. După cum notează Radu Petrescu, aici „toate angrenajele sublimei maşinării lucrează pentru a răspîndi în infinit personajul şi pentru a anexa personajul infinitului”.

Efortul scriitorului de la Renaştere încoace pare să fi fost acela al depăşirii opoziţiei microcosm-macrocosm (scriere-reprezentare) într-o imagine textuală sintetică, de anulare a contrariilor şi confundare a termenilor care astfel, deveniţi egali şi simultani, pot funcţiona şi semnifica unul în locul altuia, într-o continuă reversibilitate. Odată cîştigată această posibilitate, ideea literaturii ca artă a succesiunii în spaţiu şi timp devine discutabilă.

Care este, totuşi, legătura dintre aceste consideraţii şi destinul de prozator al lui Caragiale? Privită din acest unghi, al relevării straturilor coincidente, opera lui Caragiale şi toată literatura noastră aflată în descendenţa sa pot fi rediscutate începînd cu analiza pe care Radu Petrescu o face nuvelei *Două loturi*. Caragiale „este cel dintîi care a adus în literatura noastră poezia unei lumi în care lucrurile, obiectele vestimentare, biletele de loterie, farfuriile sparte trăiesc autonom, vorbind metafizic despre o absenţă, a

omului care le-a folosit”. Procesul obiectivării, al absorbţiei omului în spaţiul de existenţă al obiectului, procesul degradării vieţii spre letargie şi anorganic este un loc comun al esteticii naturaliste. În lectura lui Radu Petrescu, autorul *Momentelor* se dovedeşte un naturalist trecut prin şcoala lui Flaubert dar şi un precursor al lui Urmuz. Estetica flaubertiană atinge punctul său final în ipostaza omului-lucru, a hibridului anatomo-mecanic cu funcţionare absurdă, întîlnit în literatura noastră în ipostaze numite Ismail, Turnavitu, Gayk şi celelalte bine cunoscute personaje urmuziene. Soluţia reprezentării persoanei pare în felul acesta epuizată. Totuşi, prin romanele lui Călinescu – care ne oferă modelul personajului mecanomorf conceput ca o maşinărie în desfăşurare implacabilă – tradiţia aspiraţiei spre rigiditatea obiectului redevine activă.

Interesanţi din acest punct de vedere, al concepţiei prosopografice, Urmuz şi Călinescu sînt prozatori care nu se înscriu, totuşi, în spaţiul de manifestare al naraţiunii simultane. Acordîndu-le atenţie, Radu Petrescu rămîne fidel preocupărilor sale de a urmări în concretul istoric al operelor modul în care s-a degradat concepţia renascentistă a microcosmului, ajunsă, prin figura omului artificial, mecanic, la limita extremă a viabilităţii sale.

Ce se întîmplă în nuvela *Două loturi*, în afară de ceea ce crede că ştie toată lumea? „Avînd a arăta cum înnebuneşte domnul Lefter Popescu (...), Caragiale face să circule printre rînduri povestea unei călătorii pe mare, încheiate cu un naufragiu.” Călătoria este sugerată atît prin „deambulările personajului în primul registru al nuvelei”, cît şi „prin mişcarea paralelă a obiectelor”, pentru ca în cele din urmă personajul „asimilat, prin termenul comun al rătăcirii adamice, cu hainele vechi, cu hîrtiile” să sufere un ultim avatar: „o ultimă asimilare cu cioburile de farfurii”.

Sursa celui de-al doilea nivel din *Două loturi* se află în *Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, traducerile lui Caragiale din Poe nefiind, aşadar, deloc întîmplătoare. Cît despre Lefter Popescu,

este şi el o ipostază modernă a personajului de epopee. Dincoace de această construcţie cu dublă articulare semantică există lectura comună a nuvelei, cea care pedalează pe ideea autenticităţii vieţii, a unui cotidian simplu reprezentat, în asociaţie cu universul momentelor şi schiţelor. Ambele tipuri de interpretare sînt la fel de îndreptăţite. Duplicitatea lui Caragiale ţine nu de jocul parodic, ci de o reală încurcătură interioară (iată-l pe autor „împărţit între dispreţul pentru literatura *înaltă* şi dorinţa secretă de a demonstra că el e foarte în stare să scrie o astfel de literatură”), iar această contradicţie se răsfrînge în text şi face din *Două loturi* – după opinia lui Radu Petrescu – „prima textuare calificată din literatura noastră”.

Insistenţa cu care e analizat acest text e perfect motivată. Pornind de la această mică bijuterie caragialiană, autorul *Ocheanului întors* urmăreşte felul în care apar şi se dezvoltă două dintre principalele direcţii ale prozei noastre. Prima direcţie va conduce, prin I.A. Bassarabescu („poezia unei lumi pe care o populează doar lucrurile, chemate la o viaţă intensă şi stranie de viaţa, absentă, a stăpînilor lor”), la o metafizică a spaţiului care-şi subsumează personajul, la omul artificial asimilat manechinului, păpuşii, jucăriei mecanice, la personajul urmuzian – „punctul final la care ajunge literatura”.

Ulterior, cum am văzut deja, o dată cu G. Călinescu, această evoluţie aparent epuizată „redevine activă prin descoperirea, în personajul mecanomorf, a vechilor *caractere* ale secolului al XVII-lea francez, concepute ca nişte maşinării în desfăşurare implacabilă”. Poate că în acest punct ar trebui să remarcăm strînsa legătură care există între această concepţie artificială, metafizică şi manieristă asupra personajului şi ambiţia textului de a evolua într-o simultaneitate de registre semantice. Balzacianismul lui Călinescu poate fi astfel înţeles ca o continuă aluzie la un model literar pe care schimbarea reprezentării despre persoană îl recuperează prin pastişare, şi asta pentru a-i arăta degradarea, inadecvarea, caracterul istoriceşte perisabil.

Cealaltă direcţie a prozei noastre, conturată în jurul anilor ’30,

reprezintă o reacţie antiurmuziană, o tentativă de a „reumaniza personajul”. Pledoaria pentru trăit, preocuparea pentru autentic şi experienţă biografică sînt, în esenţa lor, forme de protest faţă de ideea artefactului estetic, de unde şi anticalofilia declarată a lui Camil Petrescu. Alături de el, Anton Holban şi Mircea Eliade lucrează în acelaşi spaţiu al extraliterarului absorbit în estetic, promovînd structuri deschise, construite din mers ca expresii ale unui tonus vital, decupate şi relaţionate în numele unui principiu al trăirii imediate, sub formă de jurnale, dosare de existenţe, scrisori, caiete etc.

Demonstraţia lui Radu Petrescu se opreşte aici. Problema metamorfozării în continuare, în spaţiul literar postbelic, a seriilor mai înainte descrise nu-l mai interesează. În viziunea lui, situaţia pare să fi rămas şi mai departe în acest punct. De aceea, atunci cînd citim că „o problemă care se pune astăzi prozei româneşti este de a găsi o sinteză a celor două direcţii desfăcute amîndouă din *Două loturi*”, pentru a împăca astfel tehnica *multum in parvo* a registrelor cu autenticitatea vieţii, sîntem nevoiţi să-l suspectăm pe Radu Petrescu de *parti pris*. Descoperim că toată demonstraţia critică din această paranteză din 1977 inclusă în *Ocheanul întors* nu are un rost în sine, ci exprimă spiritul creator al unui prozator conştient de şansa sa de a-şi reprezenta epoca culturală şi tipul de persoană generică pe care aceasta l-a produs. În romanul *Matei Iliescu* nu mai avem de-a face cu o reprezentare renascentistă a subiectului uman, ci cu un nou tip de personaj care întruchipează *fiinţa macrocosmică*. Unul din pionierii înlocuirii vechilor noastre reprezentări despre om cu imaginea integratoare a individului consubstanţial lumii este în proza românească Radu Petrescu.

(1982)

ASUMÎNDU-ŞI CONDIŢIA DE SCRIITOR cu elanul cumpătat al obsedatului de perfecţiune, Radu Petrescu şi-a creat opera într-un fel de benefic anonimat, încercînd din cînd în cînd să dialogheze cu contemporanii şi emulii săi prin articole sporadice, mult prea personale şi înaintînd împotriva curentului general, de unde şi uşorul scepticism şi turnura pedagogic-ermetică a propoziţiilor sale teoretice. Cînd, în sfîrşit, viziunea sa despre literatură şi om a primit o formă aproape completă în Meteorologia lecturii*, aceasta a putut părea doar o realizare meritorie, de certă importanţă autohtonă, fără a i se vedea anvergura europeană.*

Radu Petrescu îşi gîndea şi scria cărţile în izolare şi nu vorbea despre ele decît celor trei-patru prieteni foarte apropiaţi, simţindu-se bine acolo, în marginea sa de linişte, poate şi cu orgoliul celui ce se ştie un absent de pe listele popularităţii şi ale succesului imediat. Despre cărţile sale în lucru nu vorbea decît puţin şi rar, şi atunci punînd totul sub semnul ipotezei, al posibilei înfăptuiri. Evita şi discuţia despre cărţile sale tipărite, fanda prin cîte o vorbă de circumstanţă sau chiar schimba cu abilitate cursul dialogului.

Nu-i plăceau, am impresia, nici interviurile pe viu, cu oralitatea lor greu controlabilă. Puţinele convorbiri cu Radu Petrescu ce ne-au rămas sînt dialoguri scrise, compuse din propoziţii definitive. Tot aşa sînt şi scrisorile lui, nişte texte puse pe hîrtie o dată pentru totdeauna, irevocabile. Scriitorul nu vorbea niciodată despre necazurile sale lumeşti, ci întotdeauna despre literatură şi cultură, despre autorii preferaţi şi cărţile pe care le (re)citea, despre propriile sale idei în legătură cu acestea, ca şi cum viaţa lui n-ar fi cunoscut nimic din solicitările existenţei cotidiene, ca şi cum micile mizerii ale traiului pe el nu l-ar fi privit în nici un fel.

Stilul său epistolar te captiva prin tonul imperturbabil, grav, deşi amical, de o febrilitate pur ideatică, deloc eliptică sau grăbită. Radu Petrescu ştia să nu se grăbească. Cel puţin, scrisul lui strîns, aşternut în rînduri compacte, cu preţuire pentru desenul fiecărei

litere, de o grijă a formulării şi o acurateţe ce nu par tocmai în firea corespondenţei zilnice, asta arată cu toată claritatea: că cel care gîndeşte şi scrie nu are nici o grabă, că e mereu deasupra lumii imediate şi că fiecare propoziţie a sa aparţine unei ordini mai profunde decît tot ceea ce se poate bănui din exterior.

Era, prin urmare, deplin îndreptăţit Tudor Ţopa să compare scrisul lui Radu Petrescu cu o cămaşă de zale prin ochiurile căreia nu poate trece altceva decît aerul, pe care n-o pot sfîşia nici săgeata, nici suliţa, sustrasă, cu alte cuvinte, oricărei vulnerabilităţi. Cine a avut privilegiul să privească volumele manuscrise ale lui Radu Petrescu (unul dintre jurnalele sale a fost expus la jumătatea anilor ’80 într-un dreptunghi de sticlă în holul Facultăţii de Arhitectură care a găzduit expoziţia „Scrierea”) s-a gîndit probabil imediat la manuscrisele medievale, copiate departe de zbuciumul lumii, în linişte şi reculegere, cu conştiinţa sacralităţii fiecărui cuvînt. Am avut acest privilegiu şi m-a încercat şi pe mine sentimentul inexplicabil al ieşirii din timp.

Ce se vede

Între piesele care alcătuiesc volumul *Proze* (1971) – cronologic, a doua carte publicată de Radu Petrescu – textul cel mai surprinzător în construcţie, cel mai dens în stratificarea semnificaţiilor şi, în acelaşi timp, şi cel mai deschis în ordinea finalizării discursului narativ este, fără îndoială, misterios numitul *În Efes*. E piesa care încheie cartea, definitivîndu-i acea unitate care arată că ea nu este pur şi simplu o culegere de povestiri necongruente, cum se întîmplă de obicei, ci o reuniune de patru scrieri, ca tot atîtea puncte cardinale ale esteticii acestui atît de exigent cu sine prozator, comunicînd între ele, în infrastructura generală a întregului, într-o inextricabilă coerenţă.

Atunci, în 1971, nuvela *În Efes* ar fi putut părea, pentru un cititor mai puţin atent la prezenţa în text şi a unor abia schiţate elemente de poetică a creaţiei, o piesă definitiv încheiată, cu puţine şanse (dar şi rosturi) pentru autorul ei de a o mai dezvolta sau rescrie în vreun fel care să-i modifice fundamental statutul iniţial.

Iată, însă, că, după *O singură vîrstă* (1975), roman al cărui trunchi creşte din rădăcina scrierilor anexe la *Sinuciderea din Grădina Botanică* şi după republicarea integrală a jurnalului fragmentar din volumul din 1971, sub titlul *Ocheanul întors*, anul 1980 ne aduce o carte pe care un cititor familiarizat în adîncime cu scrisul lui Radu Petrescu ar fi trebuit să o prevadă, cel puţin ca mişcare de explorare mai în amănunt a unui spaţiu dinainte cucerit. Este vorba de romanul *Ce se vede* (1979), care reia, în prima lui treime, cu infime modificări, cele mai importante ţinînd de înlocuirea numelor cîtorva personaje, tocmai nuvela în discuţie.

Dintr-o proză aparent finită, nuvela *În Efes* se transformă astfel într-un fragment aparţinînd genului lung şi ne permite să

descifrăm mai uşor în cuprinsul ei elementele care anunţau extrapolarea nucleului iniţial. Lectura romanului ne arată că dezvoltarea ulterioară a primului text s-a făcut dintr-o necesitate şi într-o direcţie în primul rînd teoretice.

Să revenim mai întîi la cîteva dintre gîndurile şi cuvintele simptomatice ale lui Mihai Orleanu şi Sandu Poenăreanu (personajele nuvelei care în roman capătă o altă onomastică, Alexandru Eliade şi, respectiv, Gabriel Poenăreanu):

> „Sîngele meu este cerneala lui, faptele mele şi ale celorlalţi de aici sînt respiraţia sa"; „Dar noi, noi doi, înţeleg şi cei pe care-i cunoaştem, în măsura în care noi luăm act de ei, crezi că trăim în altă parte decît aici (...) în hîrtii?"; „Sînt întîmplări profetice (...), aceasta de acum e tipar pentru o alta viitoare (...). E ca şi cînd ai avea această senzaţie de deja văzut din viitor spre acum, ca şi cînd, retrăind ce încă nu este, ai fi nu în afară de prezent, ci la o extremitate a lui, de aici invizibilă, de unde ai copia evenimentului de-aici...".

Accidentale şi oarecum ermetice în materia textului scurt, aceste enunţuri devin esenţiale în roman unde, coroborate cu altele, contribuie în mod decisiv la înţelegerea ideologiei estetice ce structurează noua scriere. Rămînînd deocamdată numai la substanţa nuvelei, observăm că referirile – destul de echivoc afirmate – la atotputerea autorului faţă de lumea cărţii sale, căreia el îi dă viaţă, la poziţia sa privilegiată în raport cu timpul care constituie această lume, pe care el îl poate percepe şi invers, la condiţia fictivă, de fiinţă de hîrtie, a personajului, aparţin chiar eroilor acţiunii, ceea ce constituie o punere în ecuaţie a resorturilor scrisului mai puţin obişnuită.

Păstrînd mai departe romanul ca termen de comparaţie într-o lectură în paralel, am putea spune că nimic altceva nu mai pare în nuvelă deviant de la rigorile unei construcţii realiste, întemeiate pe acţiune, dacă nu ar fi să avem în vedere şi unele iniţiative ciudate ale autorului însuşi, propuse din propriul său punct de vedere, al naratorului obiectiv, vizavi de substanţa constitutivă a unor evenimente sau chiar în raport cu limbajul operei.

Astfel, în cadrul unei scriituri cu un lexic extrem de nuanţat, modelat în sensul unei precizii de sorginte flaubertiană şi în cuprinsul unei lumi epice de o nesfîrşită bogăţie socială şi senzorială, pînă la evidenţierea şi a detaliilor celor mai mărunte, constatăm, nu fără surprindere, faptul că unele dintre situaţiile cu care, în locuri şi în timpuri diferite, sînt confruntate personajele naraţiunii, sînt identice (şi căpitanul Octav Dinescu şi nepotul lui, Alexandru Eliade, întîlnesc în puncte diferite ale oraşului aceleaşi două fetiţe însoţite de o domnişoară) sau că uneori este acelaşi, în totalitate sau numai prin cîteva cuvinte sau sintagme, limbajul care descrie personaje şi împrejurări distincte („bestia" de la Belu şi căţeaua din Piaţa Victoriei, omul cu datoria de la Pasărea şi agentul din cimitir etc.).

Aceste „artificii" indică, fără doar şi poate, un raport special, în nuvelă neelucidat, al autorului cu universul textului său. Să spunem doar că aceste repetări de situaţii sau de replici, operate cu sistem în text, nu fac decît să reflecteze prezenţa implacabilă a autorului în spatele celor enunţate, deconspirîndu-i acestuia dexteritatea de a mînui procedee şi tehnici menite să producă iluzia realistă. În felul acesta, autorul se arată pe sine ca limbaj, dar, în aceeaşi măsură, el arată şi ce anume trebuie să privim cu mai multă atenţie în ceea ce el scrie.

Pornind de la textul iniţial, de la *În Efes*, fapticul ca atare, povestea tribulaţiilor sentimentale care marchează, în pragul bătrîneţii, viaţa căpitanului Octav Dinescu, ca şi procesul formării intelectuale şi afective a tînărului Alexandru Eliade, cu toată gama lor de vecinătăţi, contexte şi corespondenţe, se derulează în roman în consens cu aşteptările datelor existente, într-o înlănţuire minuţioasă, sigură, continuă şi plină de variaţie. Ne aflăm în faţa unui discurs ce dă senzaţia de inepuizabil. De altfel, partea de text care alcătuieşte finalul romanului nici nu se constituie propriu-zis într-un deznodămînt, ea marchează numai saltul necesar, şi el infinit continuabil, al scriturii, din ficţiunea realităţii în ficţiunea onirică, ultimele cuvinte ale ultimei pagini fiind acestea: „şi aşa

mai departe”.

Să revenim însă la primele cuvinte, adică la titlu. În raport cu nuvela, noul titlu, *Ce se vede*, semnifică o mutaţie în planul raporturilor autor – text – realitate – cititor. Interesul se mută acum de pe imaginea lumii pe perspectivele care fac această lume posibilă. Nu este vorba de un „ce” anume, ci de acea imagine globală pe care cititorul o poate obţine din intersectarea mai multor puncte de vedere distincte de care ia cunoştinţă. Titlul romanului nu ne trimite nici la lucruri sau fapte din carte, nici la personajele de care acestea ar putea fi legate. El desemnează actul de percepţie a unui obiect pe care rămîne să-l determine, să-l numească abia lectura. Titlul indică, în consecinţă, la nivelul cel mai general al interpretării, actul de cunoaştere a chiar fiinţei scrise a cărţii. Atitudinea din care se priveşte este una impersonală, obiectivă, şi ea îi caracterizează deopotrivă pe autor şi pe eroii săi, a căror subiectivitate este mereu exhibată şi analizată la rece.

În fond, acest roman, care scoate la iveală atît iluzia vieţii – condiţia cea mai elementară a ficţiunii –, cît şi mecanismele care pot face iluzia posibilă, prin încercarea dramatică a personajelor de a se desface din lumea de hîrtie a cărţii pentru a atinge fiinţa autorului şi a ajunge astfel să-l scrie ele pe acesta, uzurpîndu-i puterea, este un admirabil studiu „pe viu” al posibilităţilor pe care încă le mai oferă romanul întemeiat pe construcţia clasică a identităţilor aduse în scenă.

Ce se vede nu este în nici un caz un roman al privirii, cum s-ar putea bănui, căci este bine ştiut că tocmai Noul Roman este acela care a pus sub semnul întrebării funcţia narativă a eroului literar ca şi statutul său de reprezentant al ideii de persoană din viaţa reală. Or, aici ni se demonstrează cu claritate că în contextul reprezentărilor despre persoană decelabile în proza românească de la Caragiale încoace, după „personajul mecanomorf” al lui Călinescu din *Scrinul negru*, un alt personaj posibil este acela care-şi conştientizează natura de produs al maşinăriei unei cărţi cu toate mecanismele în funcţiune.

În romanul lui Radu Petrescu, personajele, la nivelul cel mai de sus al conştiinţei lor, pe care îl ating Alexandru Eliade, Gabriel Poenăreanu, Niculae Daniel, Virgil Aurelian şi George Ojescu, toţi prieteni şi toţi cu preocupări literare, îşi ignoră prerogativele epice obişnuite, îşi depăşesc condiţia de manipulabile şi pun în discuţie nu numai propriile lor destine gata confecţionate, ci şi fiinţa şi etica autorului în raport cu lumea cărţii, funcţia celui care citeşte în constituirea sensului operei.

Din monologurile şi discuţiile celor cinci tineri, din lecturile lor, din rîndurile scrise de ei inserate în paginile romanului se edifică pas cu pas suprastructura cărţii, dialectica nivelului teoretic al construcţiei. Dat fiind caracterul metaromanesc al textului, această construcţie se manifestă metaforic, prin suite echivoce de imagini. Cititorul este invitat să intre în jocul unor observaţii cu dublă funcţie, ce pot ajunge la o interpretare coerentă abia odată cu stabilirea sinonimiei Demiurg – scriitor omniscient, omnipotent, ubicuu şi, tot ca divinitatea, ascuns. Cel de Sus devine astfel Cel ce Scrie. Personajelor nu le lipseşte într-adevăr acea mistică profană a revelaţiilor concrete, foarte insistent ilustrată în planul evenimenţial al cărţii, ce le înalţă din cotidian în lumea pură a abstracţiunilor (Ideile din *Ocheanul întors*), a teoriei, a paradoxului, dincolo de conştiinţa comună a celorlalţi indivizi (printre care Octav Dinescu şi Leon Marcu).

Substratul revelaţiilor cu lungă bătaie teoretică ale celor cinci tineri prieteni se constituie atît prin modelul creştin al funcţionării universului, cît şi prin cel platonician. În personaj, „Tatăl [autorul]se revelează prin Fiu”. Personajul [substitutul autorului], „asemeni lui Iris, purtătoarea de mesaje a lui Zeus, repetă întocmai cuvintele, multe, puţine, cîte i-au fost încredinţate să le transmită”. Prin urmare raţiunea de a exista a personajului literar e aceea de a întrupa în sine, într-un spaţiu modelat după lumea reală, o parte din biografia, conştiinţa, moralitatea, atitudinea existenţială, experienţa de viaţă a autorului său. În romanul lui Radu Petrescu lucrurile nu se opresc însă în acest stadiu şi convenţia revelării autorului prin personaj este transgresată spre evidenţierea

repetabilităţii fenomenelor existenţei înseşi („…dacă există într-adevăr o carte a vieţii, atunci cîteva, destule, foi ale ei se vor repeta întocmai, spre mirarea cititorului care va socoti că e victima unei greşeli de broşare…”) pentru a ajunge în cele din urmă ca „personajul să-l scrie pe cel care-l scrie”, scriindu-se astfel pe sine.

Mai mult decît atît, în *Ce se vede* pînă şi autorul devine purtătorul unui mesaj care nu-i aparţine, de vreme ce, pentru a-şi putea scrie cartea, acest autor a trebuit mai întîi să citească din Cartea Vieţii: „Sînt în această carte cuvinte, asocieri de cuvinte, fraze, care nu aparţin celui care vorbeşte, ci unui fond comun, anonim, clişeu sau parimie”. La rîndul lor, personajele devin ecrane pe care se proiectează ecourile şi imaginile vieţii reale. Unul din cei cinci tineri constată resemnat următoarele: „Gura mea s-a deschis acum, în cartea vieţii, pentru ca în ea să se poată alcătui ecoul cuvintelor rostite de alţii, să se poată proiecta, pe pereţii ei, ca şi pe ai pereţilor peşterilor platoniciene, umbra faptelor săvîrşite de alţii”.

Cuvintele cu care se încheie cartea sînt, dincolo de funcţia lor de a sista o desfăşurare evenimenţială din ce în ce mai neaşteptată şi mai liberă, întrucît onirică, şi o expresie a acestui lanţ, virtual inepuizabil, de intermediari ai aceluiaşi mesaj. În modelul unei lumi „alcătuită din oglinzi privindu-se mereu una în alta”, ca autorul în personajul său, ca acesta din urmă în persoana reală, lumea este repetabilă la infinit, însă fiinţa sa este nimicul pur: „Dacă însă numai în una din aceste oglinzi, cea mai retrasă şi cea mai neînsemnată din toate, se uită altceva decît o oglindă, *un chip*, atunci, trimis de la o oglindă la alta, chipul acela va fi chipul însuşi al lumii, deşi, lumii, cu desăvîrşire străin”.

Într-un sens, şi nu cel mai puţin evident cu putinţă, *Ce se vede* este romanul unui discurs asupra creşterii şi descreşterii puterii autorului, în limitele unei foarte lucide concepţii despre paradigma originalităţii, atunci cînd implicaţiile acţiunii de mimare a vieţii prin scris sînt deja duse la ultimele lor consecinţe.

Discursul despre autor este, în nu mai mică măsură, şi un discurs despre cititorul potenţial al operei acestuia. Imaginîndu-ne

textul ca pe un cuprins de obiecte decupate de conturul capului şi pieptului cuiva pe transparenţa unei ferestre, vom spune că „umbra aparţine totdeauna cititorului” şi că celălalt, autorul, „dă sticla pe care să se proiecteze”. La nivel metaforic, cei doi agenţi ai existenţei textului, autorul şi cititorul, apar contopiţi în figura unui agent real, de poliţie, urmăritorul celor cinci prieteni, ale cărui interese „de cunoaştere” sînt comentate de unul dintre aceştia astfel: „Pe omul acesta (…) nu îl interesăm noi, ci vina noastră, aşa cum sînt cititorii, nu-i aşa? pe care nu-i interesează personajele din roman, ci problema abstractă căreia îi servesc ca pretext…”.

Ceea ce reuşeşte Radu Petrescu cu personajele sale este să facă imposibilă funcţia lor de pretexte ale unei scheme abstracte. Personajele trăiesc această schemă ca pe propria lor natură, într-o viaţă mereu conştientă de valoarea sa în cele din urmă fictivă, compusă din iluminări ce dispersează epicul cărţii în discontinuitate cronologică şi într-o reţea foarte strînsă de analogii. Personajele, şi nu autorul reprezintă conştiinţa trează a cărţii. Spre finalul romanului, atunci cînd efectele obositoare ale unei îndelungate urmăriri (şi scrisul este o astfel de aventură) devin vizibile, agentul-scriitor-cititor este taxat cu necruţare: „Pare obosit, plictisit, poate împiedicat să se concentreze de cine ştie cîte obligaţii străine de noi. Am fi avut dreptul la cineva mai puternic, capabil să ne scoată din nefiinţă, şi să ne dea sîngele lui şi să ne vadă în întregime aşa cum sîntem”.

Protestul personajelor faţă de comportamentul dezamăgitor al autorului nu este accidental, căci ultima secvenţă a cărţii, cea onirică, urmuziană şi caragialescă totodată, în care Virgil Aurelian şi Alexandru Eliade pornesc în urmărirea domnului Dubout, succesorul la Paris al agentului de la Bucureşti, echivalează cu urmărirea chiar a Celui care Scrie, de sub tutela căruia personajele vor să se elibereze. Cei doi eroi reuşesc pentru o vreme să fie liberi, aruncîndu-l pe urmărit în Sena şi astfel „izbăvindu-l de existenţa lui ştearsă şi fără alt rost în afară de acela de a fi o umbră”. Însă întreaga aventură se termină într-un cinematograf şi ultima frază a romanului este aceasta: „Pe ecran, se dădea jurnalul

de actualităţi, Dubout, în costum de baie cadrilat, cu marile lui mustăţi negre răsucite cu vîrfurile în soare, cîştiga un campionat de nataţie şi aşa mai departe”.

Totul e foarte clar: agentul nu a murit, autorul triumfă, personajele nu-şi pot depăşi condiţia generic hotărîtă. Şi trebuie să vedem în această identificare parţială şi momentană a existenţei autorului cu persoana domnului Dubout şi un reflex autoironic al celui care scrie, străbătînd de-a lungul aceluiaşi drum paradisul şi infernul scrisului (în contingentul cărţii Dubout manifestă clare însuşiri infernale), grandioasele certitudini ale stării de graţie şi disperările neputinţei creatoare.

Ce se vede, un roman deja întrevăzut, aşa cum sugeram că ar fi trebuit să se întîmple cu un cititor mai perspicace, în paginile ultimei secţiuni a volumului *Proze*, este o carte cu un sfîrşit hotărît de la bun început de chiar apartenenţa sa la fiinţa literaturii. Există un implacabil al creaţiei care face din orice încercare de revoltă împotriva convenţiilor date o formă de capitulare. Aşa cum domnul Dubout continuă să trăiască mai departe în filmul de la cinematograf, şi personajele supuse urmăririi sale continuă să trăiască în lumea cărţii din care ele fac parte, în ciuda conştiinţei lor tragice de prizonieri pentru care evadarea nu este nici o clipă exclusă.

(1982)

AM PE MASĂ SCRISORILE primite de la Radu Petrescu de-a lungul celor trei ani cît am corespondat. Descopăr în cuprinsul lor atît de multe fragmente obiective, de pur aspect teoretic, pe care le-aş putea izola într-o suită de meditaţii interesînd actualitatea noastră literară în cel mai înalt grad. Mă uit prin aceste scrisori în care pulsul biografiei imediate abia dacă se lasă perceput, şi în memoria mea apare spectrul după-amiezelor petrecute împreună cu Radu Petrescu. Nu, oricît aş încerca, mi-e în continuare imposibil să-mi aduc aminte prima noastră întîlnire. În schimb, ziua dosarelor cu creaţiile elevilor mei de la Zărneşti – comentaţi ulterior în cîteva pagini din volumul Părul Berenicei *– îmi stăruie în minte cu o ciudată insistenţă.*

Îmi amintesc, de asemenea, ultima noastră întrevedere, o seară din decembrie 1981, cînd am ajuns în apartamentul de pe strada Pitar Moş mult peste ora convenită, stînd apoi ca pe ace şi uitîndu-mă mereu la ceas, căci făcusem rost de bilete la Călăuza *lui Tarkovski şi n-aş fi vrut în ruptul capului să pierd un film ca acesta. Nu-mi pot ierta nici acum nerăbdarea şi neatenţia cu care participam la discuţie. Dar cine ar fi putut bănui că această aflare împreună va fi şi ultima şi că la începutul lui februarie 1982, într-o zi extraordinar de luminoasă, cu multă zăpadă, îmi voi găsi şi eu un loc în cortegiul de pe aleea mănăstirii Cernica, urmînd făptura neînsufleţită a marelui prozator pe ultimul său drum?*

Dispariţia lui Radu Petrescu a fost pentru mine o întîmplare năucitoare, care m-a lăsat pradă nedumeririi şi unui sentiment de deşertăciune. Ţin minte seara zilei în care am primit nefasta veste, şi asta chiar din gura unei foste eleve din perioada cît Radu Petrescu a fost profesor la Prundul Bîrgăului. Mă simţeam spectatorul unei îngrozitor de proaste glume şi primul impuls a fost acela de a-i cere politicos doamnei din faţa mea să plece cît mai repede. Abia a doua zi, la Bucureşti, am fost obligat să accept că totul era incredibil de adevărat şi mi-am amintit atunci, speriat de insidioasa putere a

premoniţiei, ultima plimbare făcută împreună cu mai vîrstnicul meu prieten în vara anului ce abia trecuse. Fusese o plimbare lungă, leneşă, pe strada Grădina Icoanei şi pe străduţele apropiate, pînă în Parcul Ioanid, printr-o lumină moale, mătăsoasă, crepusculară la întoarcere. Mergeam şi discutam, aparent fără să băgăm în seamă casele, curţile, copacii pe lîngă care treceam şi, deşi prozatorul nu-mi dăduse nimic de înţeles, ştiam că paşii ne poartă într-un univers în acelaşi timp real şi fictiv, pentru că toate acele lucruri şi locuri (clădirile, arhitectura, vegetaţia, cerul, norii şi pietrele pavajului) aparţineau de multă vreme şi literaturii sale. Alături de Radu Petrescu privirea mea devenise parcă mai vie şi de cîteva ori, în faţa cîte unei porţi sau ferestre, abia am rezistat tentaţiei de a duce la ochi aparatul de fotografiat pe care nu întîmplător îl luasem cu mine.

Ajunşi în Parcul Ioanid, l-am rugat pe prozator să accepte să-i fac cîteva fotografii. Era o după-amiază cu lumină egală, numai bună pentru poze. Şi totuşi, din cele şase-şapte cadre trase atunci, numai unul mi-a reuşit, celelalte voalîndu-se inexplicabil. Mai mult decît atît, într-unul din ele, chiar primul, silueta depărtată a prietenului meu pe o alee a parcului e anulată oblic de o rază de soare. Nu ştiu ce mă face să cred că acestea au fost şi ultimele fotografii cu fiinţa lui Radu Petrescu.

Miza pe abis

Întinse de-a lungul a peste 25 de ani de lectură activă, insistentă, prin reveniri „inelare”, meditaţiile lui Radu Petrescu – desfăşurate în paralel cu propria activitate creatoare – asupra trăsăturilor prozei şi culturii europene au fost în cele din urmă adunate într-un volum cu un titlu deconcertant, apărut, din păcate, postum, în 1982, *Meteorologia lecturii*. Abia acest studiu de o extraordinară densitate şi vigoare a demonstraţiei e în măsură să ne explice direcţia, scopul, valoarea lecturilor consemnate ca atîta dărnicie în paginile jurnalelor. Observaţiile, constatările şi consideraţiile risipite aparent aleatoriu în timp sînt sistematizate acum într-o viziune integrală, coerentă, personală.

Elaborată capricios, prin vîrtejuri de analogii şi filiaţii, scrisă sub impulsul poetic al unei viziuni generale cu totul inedite, *Meteorologia lecturii*, această „schiţă a literaturii europene” nu este atît un eseu de factură obiectivă, cît o dilatată artă poetică, dar una conştientă de propria sa tradiţie, de unde şi lungul excurs al autorului în istoria modalităţilor epice. Concepută nesistematic, deşi cu rigoare, cartea îşi desfăşoară substanţa de-a lungul cîtorva linii de forţă, între care esenţiale se dovedesc a fi problema personajului, a destinului ca fapt estetic, problema structurilor de reprezentare, a condiţiei autorului în raport cu universul operei sale şi problema naraţiunii simultane. Cu toate că distincte în particularitatea lor, chestiunile aduse în discuţie se întretaie şi se întrepătrund, contopindu-se pe alocuri în analize strînse, erudite, nu o dată dificil de urmărit. Întreaga cercetare converge spre descoperirea unui orizont de coerenţă în care să poată fi incluse toate cărţile mari ale literaturii europene de la Homer încoace.

Dincolo de aceasta, Radu Petrescu se arată profund interesat şi de stadiul problematic spre care a evoluat, după apariţia

romanului *Ulise* al lui Joyce, proza modernă, de posibilitatea depăşirii condiţiei sale eretice, profane în raport cu cele două mari epopei ale lumii păgîne, *Iliada* şi *Odiseea*. De fapt, întreaga cercetare are rostul (e ceea ce ne sugerează capitolul V al studiului) de a propune o soluţie teoretică menită să surmonteze o milenară stare de duplicitate şi inadecvare a structurilor romaneşti la structura lumii gîndite de om.

În scrisul eseistului îl descoperim, cum şi era de aşteptat, pe prozator. Prin cele două mari romane ale sale, *Matei Iliescu* şi *Ce se vede*, ambiţia lui Radu Petrescu a fost aceea de a depăşi formulele unor scriituri de mare importanţă în configurarea literaturii moderne, precum Flaubert, Caragiale, Proust, Gide, Călinescu, Joyce. În *Meteorologia lecturii* formele, structurile, modalităţile retorice îl preocupă pe analist doar în măsura în care ele comunică o viziune despre lume şi om, starea la un moment dat a „reprezentării despre persoană”. Atunci cînd reprezentarea estetică a omului dă semne de perimare şi există premise pentru trecerea la o nouă viziune antropologică, mai adecvată, ambiţia despre care vorbeam devine o datorie. Scriitorul intră în acţiune şi îşi încearcă forţele. Sentimentul cu care Radu Petrescu a scris *Meteorologia lecturii* a fost acela al unei recapitulări utile în primul rînd pentru determinarea scopului propriei sale creaţii.

Era stringentă nevoie de examinarea acelor aspecte ale tradiţiei literaturii continentului nostru – aspecte ce au început să fie luate în seamă de cercetătorii literari abia o dată cu apariţia Noului Roman şi a „practicii semnificante” textualiste – care să demonstreze continuitatea de spirit cu predecesorii a unor autori ca Urmuz sau Alain Robbe-Grillet, dar şi limitele lor de gîndire, sensibilitate şi viziune. Domeniul cercetat fiind unul al ipotezelor de lectură şi al unei hermeneutici în perpetuă deschidere, e de la sine înţeles că demonstraţia lui Radu Petrescu reprezintă, în pofida turnurii absolutiste pe care o îmbracă pe alocuri, doar un punct de vedere, o viziune de autor. E greu de răspuns dacă în realitatea estetică a operelor lucrurile se prezintă exact aşa cum ni le recomandă eseistul. Lectura e şi un mod de a transfera fizica

textului într-un spaţiu al sensurilor fictive, produse prin exces de subiectivitate.

Oricum am lua-o însă, avem în faţă o carte singulară, de o indiscutabilă actualitate europeană, chiar dacă în corpul ei Jean Ricardou şi Jacques Derrida nu sînt citaţi decît o singură dată. O carte scrisă într-un regim de supleţe şi austeritate în economia discursului critic, de radicală reculegere în faţa unei copleşitoare biblioteci de „monştri sacri". Timpul probabil al literaturii începe tot mai des să fie reexaminat şi prospectat şi la noi de la nivelul şi al altor fusuri orare decît cel cu care ne-a obişnuit comuna exegeză critico-istorică, atît de agresivă în conservatorismul ei lansonian şi factologic. *Meteorologia lecturii* se înscrie astfel într-o mişcare mai generală de modificare a perspectivelor şi intereselor actului de lectură. Dacă istoria literaturii poate fi gîndită şi dinspre prezent spre trecut, atunci există şi un „orizont de aşteptare" exercitabil retroactiv.

Cînd cititorul nu e însă un simplu cititor şi nici măcar un critic, ci chiar un prozator preocupat pînă la fanatism de spaţiul literar în care trebuie să găsească un loc propriului edificiu, lectura în *feed-back* e produsul unei asumări fundamentale, existenţiale, de practică a semnificaţiei. În acest caz, contactul cu textele predecesorilor, fie ei şi iluştri, are obligaţia de a eluda orice poncif critic generator de blocaje psihologice, pentru a se transforma într-o atitudine deschisă spre identificarea unor noi raporturi de intercondiţionare între procedee şi idei. Ansamblul cultural pe care ni-l prezintă Radu Petrescu în cercetarea sa este unul marcat de o teleologie subterană. Odată stabilit contextul discuţiei, se poate constata cu uşurinţă adeziunea propriei aventuri epice (vezi cele două romane amintite anterior) la parcursul unei mişcări de reprezentare artistică a persoanei umane aflate în plin proces de substituţie ideatică şi instrumentală.

Potrivit interpretării lui Radu Petrescu, placa turnantă a întregii literaturi europene o constituie *Iliada* şi *Odiseea*. Cele două epopei sînt creaţii exemplare, modelatoare, paradigmatice. Homer

este scriitorul-matcă, poetul primordial, obsesia noastră retroactivă „în care toate curg”, întrucît individualitatea umană europeană este aceea care „aspiră irepresibil la a fi text în textul homeric”. Astfel, într-o bună parte a sa, *Meteorologia lecturii* este o *homerologie sui generis*.

Ea nu este însă mai puţin un excurs în *himerologia* literaturii post-aedice, de la *Eneida* la romanul francez al anilor ’50-’60. Există un abis al literaturii moderne şi el e de găsit în epopeea greacă. Deşi prea puţin teoretizat, mitul acesta, al eternei reîntoarceri la primele texte, implacabil rescris cu fiecare nouă carte importantă, a căpătat în timp din ce în ce mai multă consistenţă. Singurele opere din ereditatea noastră culturală în care cartea vieţii e pusă în abisul scrisului sînt – crede Radu Petrescu – cele două epopei. Prin Vergiliu literatura devine idilică, atragică, ontologică fără o reală acoperire mitologică, pentru că parafraza nu poate fi creatoare de mitologie. Odată cu Vergiliu începe erezia modernă. Literatura de după Homer este o enormă parafrază din care autorul ca adevărat destin al textului său este exclus.

În definiţia pe care Radu Petrescu o dă tragicului, conceptul este regîndit dintr-un punct de vedere strict literar: „*Tragic* este acel text conştient prin acele părţi ale lui care sînt personajele că destinul lui de nedepăşit este să fie scris de cineva din afară şi construit anume pentru a-i fi, scriindu-l, destin”.

Imposibilitatea scriitorului renascentist şi modern de a mai fi un creator de texte tragice vine din imposibilitatea sa de a-şi construi opera în funcţie de trinitatea creştină, pe modelul acestei funcţionări a Universului. În ceea ce-l priveşte pe Homer, *Iliada* şi *Odiseea* sînt creaţii izomorfe raportului om – Zeu – destin impersonal supradivin. Întrucît însă în cele două poeme Zeul este el însuşi un personaj al cărţii, creaţiile lui Homer sînt mai adevărate şi mai cuprinzătoare decît universul Zeului. Lumea este un *analogon* al textului şi nu invers. Raportul dintre cartea scrisă şi cartea vieţii se răstoarnă: în abisul vieţii se află cartea.

Sînt reprezentate în epopeile homerice, într-o concordie de antagonisme, şi tema vieţii, a lumii, a cosmogoniei, şi cea a cărţii, a

logosului, a textualizării existenţei. Făurirea *Iliadei* lui Homer este modelul făuririi scutului lui Ahile – imagine a cosmosului – de către Hefaistos.

„Mecanism care prospectează viaţa, dar şi-o şi anexează”, cartea rămîne laitmotivul tematic ascuns al literaturii moderne, dar şi himera ei, pentru că niciodată scriitorul nu se va mai putea găsi în spaţiul dintre cartea scrisă şi cartea vieţii, în jumătatea nescrisă a literaturii sale. Va exista doar o tentaţie a tragicului, conştientă probabil de utopia ei, ca în cazul lui Gide, cel care în jurnalul romanului *Falsificatorii de bani* este fascinat de modelul epopeii. Prezenţa textuală a celui care scrie (Edouard, în acest „poem religios grotesc”) i se pare însă lui Radu Petrescu o soluţie neadecvată, pentru că aici autorul are acelaşi statut cu celelalte personaje. Romanul *Ulise* al lui Joyce se constituie într-o figură a cărţii în curs de a se face, avînd mereu în transparenţa sa atît literatura antecesorilor, cît şi un model cultural ce tinde spre macrocosmic. Dar ceea ce este parafrazat în primul rînd în aventura lui Leopold Bloom este periplul lui Ulise, personajul lui Homer, înţeles, prin intermediul lui Dante şi Tasso, ca un artist „explorator al domeniilor spiritului”.

Aspiraţia romanului modern spre tonul epic este una spre *summa* homerică. Dar la reprezentarea antică a omului proiectat pe natură nu se mai poate reveni. Iar reprezentarea renascentistă a omului ca macrocosm s-a perimat. Descoperirea personajului mecanomorf (ca în textele lui Urmuz, spre exemplu) a fost ultima ei consecinţă. În momentul de faţă, în ciuda aglomerării a destule premise de altă natură, romanul modern e încă un roman flaubertian, naturalist. Naturalismul însemnînd, în interpretarea pe care o propune Radu Petrescu, identificarea personajului cu celebra propoziţie a Sfîntului Anton din romanul *Ispitirea Sfîntului Anton*: „Je veux être la matière”, dorinţa obiectivării în cosmos, transformarea în ultimă instanţă a obiectului în personaj, ca în cazul prozei franceze din „şcoala privirii”.

Homerismul, renascentismul (Dante, Tasso, Ariosto) şi flaubertianismul (Flaubert, Rimbaud, Joyce) literaturii europene

sînt moduri de producţie şi de reprezentare literară, adică ideologii, mentalităţi fundamentale, ontologii. Fiind vorba de o prognoză meteorologică răsturnată a climatului literar post-homeric emisă *pro domo sua*, în cartea lui Radu Petrescu reconstrucţia probabilităţii influenţelor şi corespondenţelor între opere, în dialectica lor diacronică, nu este una obişnuită, cea a curentelor din manualele şcolare sau a mişcărilor ideatice cunoscute din istoria estetică.

Metoda de lucru a *Meteorologiei* fiind comparabilă cu săritura calului în jocul de şah, ea ignoră linia dreaptă sau piezişă a taxinomiilor în vigoare. În evoluţia literaturii rămîne întotdeauna ceva *ce nu se vede*. Pentru a vedea, totuşi, acest lucru, în funcţie de necesităţile momentane ale analizei, trebuie să foloseşti cînd ocheanul întors, cînd telescopul.

Noţiunea de *viziune telescopată* chiar este folosită de cîteva ori în cuprinsul eseului. Ea este aplicată unui mod specific de construcţie a consecuţiei imaginilor şi motivelor, prin serii de „clişee” dispuse în mai multe straturi culturale. Procedeul reprezintă altceva decît prezenţa în acelaşi text a mai multor planuri simultane de semnificaţie sau intricarea unor motive, texte, limbaje într-un singur discurs. Despre o viziune telescopată se poate vorbi în capitolul IX (*Scylla şi Caribda*) al romanului lui Joyce, unde invocarea lui Mallarmé cu un comentariu asupra lui Hamlet trimite, prin asemănarea eroului shakespearian cu Eneas (cei doi citesc legea morală în propriul suflet), la *Eneida* şi, prin aceasta, la *Odiseea* lui Homer. O altă exemplificare a construcţiei în triplu registru simultan putem întîlni, cum am văzut anterior, în cîntul XII din *Ierusalimul eliberat* de Tasso. În sfîrşit, existenţa unor motive intricate în textele lui Poe (*Aventurile lui Arthur Gordon Pym*) şi Caragiale (*Două loturi*) permite o lectură a acestor autori în care aventura cunoaşterii e asimilată cu aventura scriiturii. Toate aceste modalităţi au în comun aceeaşi miză a abisului textual.

Demonstraţia lui Radu Petrescu este convingătoare. Miza pe abis a literaturii moderne vine dintr-o voinţă de recuperare a surselor originare, în consecinţă a tragicului. Mijloacele utilizate în

acest scop sînt, însă, – ne arată autorul – fie flaubertiene, naturaliste (analiza stărilor de reducţie, tensiunea spre Totalitate), fie ariosteşti, romantice (tensiunea spre Text). Într-o literatură epică în care realitatea personajului se confruntă pînă la pierderea identităţii cu aceea a Universului apare, totuşi, şi posibilitatea *cosmoantropocentrismului*, a omului cosmic. În acest sens, capitolul V al *Meteorologiei* este un studiu al lacunelor şi realizărilor romanului modern în care se ascunde o artă poetică de autor. Observaţiile privind procesul de constituire a prezentului conştiinţei în text, cele legate de realizarea viziunii într-o temă pasională şi de construcţia imaginilor în transparenţă trimit în mod direct la *Ce se vede* şi la *Matei Iliescu*. Astfel, o relectură a celor două romane în funcţie de principiile şi criteriile pe care Radu Petrescu le propune în această ultimă carte se impune, ţinînd mai ales seama de „situaţia că alternativa la romanul flaubertian întîrzie să apară, ori dacă a apărut, nu e cunoscută ca atare".

Ştim că orice scriitor autentic este şi un teoretician în cunoştinţă de cauză al sensului propriei sale opere. Radu Petrescu nu face excepţie de la această regulă. În finalul studiului său el se întreabă: „S-ar putea totuşi ca ce se constituie acum în mod foarte lent şi obscur să fie reprezentarea aceasta, a omului cosmic?". Şi tot el îşi răspunde:

„Dacă o luăm ca un element esenţial în ce priveşte felul de a fi sensibil şi de a gîndi al romancierului ipotetic reprezentativ pentru timpul postflaubertian, şi dacă această nouă imagine a omului despre sine o corelăm cu prezenţa scriitorului ca destin al textului său, în sens homeric, şi cu gîndirea construcţiei epice în termenii Treimii, atunci ne poate ajuta foarte mult să medităm corect la tema în discuţie".

Or, tema în discuţie pare să fie tema favorită, obsesivă a romanelor lui Radu Petrescu.

(1983)

RADU PETRESCU E UNUL dintre cei mai rafinaţi cititori din toată literatura română. E nevoie să repetăm această observaţie. Jurnalele scriitorului abundă în trimiteri, referinţe, repere literare şi culturale, dar şi filosofice, muzicale, de artă plastică, dintre cele mai diverse, de multe ori neaşteptate. Comentariile autorului pe marginea unor versuri sau pasaje în proză, pe marginea unor tablouri sau piese muzicale, replicile sale la unele idei care-l reţin, dezvoltările acestor idei sînt întotdeauna atente şi serioase, profund personale.

Să recunoaştem însă că şi jurnalele altor scriitori sînt în măsură să ne arate în ei nişte cititori redutabili, cu vocaţie critică şi teoretică. Scriitorii citesc din pasiunea pentru ficţiune, pentru a-şi acoperi goluri de cultură, din curiozitate, pentru a ţine pasul cu mişcarea generală a spiritului şi sensibilităţii, pentru a se documenta în vederea concretizării unui proiect etc.

E acesta şi cazul lui Radu Petrescu? De ce citeşte, în fond, acest scriitor? Şi ce citeşte el? Prima senzaţie e aceea că la Radu Petrescu cititul e o zilnică gimnastică de întreţinere, administrată în mai multe reprize de exerciţii nu foarte diversificate: Homer, Ariosto, Tasso, Fraţii Goncourt, Balzac, Flaubert, Sadoveanu, Călinescu, Joyce etc. Sînt însă pagini din jurnal care arată că pentru acest autor cititul reprezintă aproape o necesitate organică, ceva similar respiraţiei, alimentaţiei, somnului. În cazul său lectura e un element sine qua non *care participă la constituirea unui ambient personal, creează atmosfera sensibilă şi intelectuală a propriei vieţi, îi dă consistenţă şi culoare.*

O altă observaţie pe care sîntem obligaţi să o facem: Radu Petrescu nu citeşte atît cărţi, cît autori. Oriunde s-ar afla, el are întotdeauna în buzunar o carte (fireşte, nu orice carte), pe care o poate deschide oricînd doar pentru a citi (sau reciti) cîteva pasaje sau numai o frază. Oricît de scurtă, orice lectură e un eveniment biografic pe care aproape de fiecare dată jurnalul îl reţine şi îl comentează. Lectura pare orientată de fiecare dată spre sintaxa,

compoziţia, lexicul, articularea formelor, tonul general al unui autor sau altul, dar interesul ei merge – în egală măsură – şi spre teme, personaje, motive, simboluri, subiecte. Evident că pe Radu Petrescu îl reţin în cărţile cu care vine în contact, şi ideile mari, viziunile, principiile creatoare.

Toate aceste interese şi preocupări – şi aceasta e cea de-a treia observaţie care se impune – nu au însă o valoare în sine. Autorul nu se ocupă de idei şi forme dintr-un exces de conştiinţă critică ce nu-şi găseşte locul în propria-i operă, el este obsedat de idei şi forme pentru că ideile şi formele sînt constitutive naturii sale de prozator. El citeşte pentru a-şi menţine tonusul creator, pentru a-şi consolida mai bine propria sa manieră de a face literatură, dar şi pentru a încerca să determine direcţiile exacte pe care le-a parcurs sau urmează să le parcurgă literatura, spaţiul ca şi exclusiv în care el trăieşte. Cititorul Radu Petrescu îl dublează la fiecare pas pe scriitorul Radu Petrescu, pînă şi în frazele cele mai banale ale cărţilor sale, printr-un fel de condiţionare simbiotică. Acest cititor exigent, consecvent, fanatizat de cărţile altora e, fără nici o îndoială, conştiinţa trează a autorului.

Dar Radu Petrescu nu este un mare cititor pentru că – aşa cum se afirmă destul de curent – el ar fi un scriitor de bibliotecă, în cazul căruia substanţa lecturii devine chiar materia romanelor sale, fapt ce l-ar înscrie automat în categoria scriitorilor livreşti. Mi se pare că, dimpotrivă, Radu Petrescu este un foarte rafinat om al lecturii tocmai pentru că el este un fascinat al concretului vieţii, un perceptiv, un senzorial şi chiar un senzual. Între cititorul Radu Petrescu şi scriitorul Radu Petrescu există un conflict discret, dramatic (deşi bine camuflat) de care, la nivelul tensiunilor ei interne, opera sa nu are decît de profitat.

Un catalog cu litere de „Plumb”

În 1946, la 19 ani, cînd îşi începe jurnalul (vezi *Catalogul mişcărilor mele zilnice, 1946 - 1951 / 1954 - 1956*, Humanitas, 1999), Radu Petrescu e un scriitor marcat de acelaşi tip de sensibilitate ca şi poetul *Plumbului*. Această identitate de structură afectivă e de domeniul evidenţei, cu toate că Bacovia nu face parte dintre lecturile de predilecţie ale elevului din ultimul an de la liceul „Ienăchiţă Văcărescu” din Tîrgovişte. În paginile anului 1946, de pildă, numele lui Bacovia e notat o singură dată, în legătură cu prezenţa sa la o emisiune radio. De altfel, relaţia lui Radu Petrescu cu Bacovia cunoaşte în timp o evoluţie ciudată, aproape secretă. Numele poetului apare în continuare în jurnal foarte rar, în ciuda faptului că, la mulţi ani după terminarea facultăţii, în 1970, Radu Petrescu îşi va susţine licenţa în filologie cu o lucrare avînd ca temă opera bacoviană. În schimb, numele lui Baudelaire, Eminescu, Arghezi, Blaga, Rilke, Rimbaud sînt notate des în jurnal, în contexte legate de lecturi, traduceri, teme şcolare.

Ca poet încadrabil în aria de influenţă a poeziei franceze, Bacovia nu este, cum se ştie, un urmaş direct al lui Baudelaire sau Rimbaud, ci mai degrabă al lui Jules Laforgue şi Tristan Corbière. Prin urmare, sensibilitatea bacoviană care infuzează paginile de jurnal ale tînărului Radu Petrescu nu poate veni pe o cale ocolită din lectura celor doi mari autori, citiţi direct în franceză. În plus de asta, gustul literar al adolescentului tîrgoviştean are cu totul alte orientări. Poezia pe care el o scrie (adunată într-un volum pe care în 1946 i-l şi trimisese lui Saşa Pană spre publicare) e foarte departe de aceste nume, după cum singur o mărturiseşte: „… versurile sînt livreşti, scrise, acum un an, sub impresia antologiei de poeţi francezi (suprarealişti) ai rezistenţei, biete exerciţii febricitare în gol, de începător”.

Bacovianismul se manifestă de timpuriu la Radu Petrescu nu ca manieră de a scrie, ci ca atitudine, mod de percepţie şi viziune estetică despre real. Sensibilitatea bacoviană a scriitorului e mai accentuată la origini, deci ea poate fi expresia unei vîrste. Este însă ea şi expresia unei retorici? Sau ne aflăm în faţa unui model predeterminat, existenţial?

Răspunsul nu e simplu de formulat, pentru că, după cum se ştie, Bacovia însuşi este exponentul unei sensibilităţi ambivalente. Criticii au observat de mult că poezia lui pendulează între autenticitate şi artificiu, între existenţial şi retoric. Apoi – pentru a contura şi mai exact spaţiul asemănărilor pe care le avem aici în vedere – apartenenţa lui Bacovia la simbolism e discutabilă, iar expresionismul său, cît există, e unul intuitiv, lipsit de marca lecturilor specifice.

Să pornim însă – pentru a vedea ce se întîmplă în spaţiul motivaţiilor interioare ale scrisului – de la această constatare: la 19 ani şi Bacovia şi Radu Petrescu sînt încă elevi de liceu. Primul e un singuratic incorigibil care trăieşte într-un anost oraş de provincie (Bacău) de la sfîrşitul secolului trecut – oraş care-şi merită mai degrabă numele de tîrg. La terminarea liceului el are într-un caiet aproape întreg sumarul volumului cu care va debuta 17 ani mai tîrziu (*Plumb*, 1916). Celălalt e şi el locuitorul unei aşezări de provincie (Tîrgovişte), în care, în 1946, efectele ocupaţiei sovietice se fac deja simţite, un singuratic cu cultul prieteniei (celebrul trio Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu datează încă din perioada liceului), care descoperă chiar în pragul debutului în volum că poezia pe care o scrie este o „mizerabilă mimetizare”. Va renunţa la poezie şi va debuta abia în 1970, la 43 de ani, cu un volum de proză.

Cu tînărul scriitor tîrgoviştean se petrece în timp o spectaculoasă evoluţie. În ce-l priveşte pe Bacovia, deşi în creaţia lui între scrierea poeziilor şi volumele publicate va exista mereu un decalaj cronologic, el pare să rămînă un scriitor egal cu sine. Dar şi Bacovia va părăsi în două-trei rînduri poezia pentru proză (vezi *Bucăţi de noapte*, *Dintr-un text comun*). În fond, pentru ambii

scriitori importante sînt nu genurile sau formele literare, ci conservarea identităţii propriei rostiri, într-un discurs situat cît mai aproape de fiinţa intimă, în ciuda inerentelor sale metamorfoze structurale.

Pentru a păstra simetria iniţială, vom decupa din jurnalul lui Radu Petrescu (*Catalogul mişcărilor mele zilnice*) doar conţinutul anului 1946. Nu ne aflăm în faţa unui jurnal oarecare, de notaţii spontane, aleatorii, e ceea ce observăm de la primele pagini. Însemnările sînt formulate cu grijă, propoziţie cu propoziţie. Descoperim în notaţiile autorului, oricît de banale sau insipide ar fi ele în planul vieţii, o clară voinţă de estetizare. Fiecare zi consemnată e un text cu o anume autonomie compoziţională. Epura scrisă a zilei se organizează în funcţie de o dominantă existenţială. Pentru tînărul autor al jurnalului lumea pare deja făcută să ajungă într-o carte, cu toată varietatea ei fenomenală şi civilă, în forma unor propoziţii definitive. Consemnarea lecturilor intră în concurenţă cu înregistrarea aspectelor vizuale şi auditive ale naturii (geologice, meteorologice şi umane), tot ceea ce este trăit pare să aspire spre matricea fixă a cuvîntului definitiv.

Exerciţiul însemnărilor din jurnal favorizează apariţia unui nou tip de discurs în care obiectele îşi dezvăluie deodată consubstanţialitatea:

> „Stau în casă, fereastra e deschisă şi perdeaua se mişcă de vînt. Lumină, căldură, albastru, aur, aer, cîntecul îndepărtat al unui cocoş, o moară de apă, huruitul căruţelor, vrăbiile, un copil de doi ani care vorbeşte sub fereastră, găinile, un claxon de automobil şi bîzîitul unei muşte prin cameră – toate acestea şi-au pierdut individualitatea pentru un moment, ca să participe *la un corp comun, fără nume încă inventat, un corp sonor, ciudat de plăcut, ciudat de simplu, efemer şi veşnic în acelaşi timp...*" (s. m.).

Dar fragmentul de mai sus reprezintă deja o revelaţie, prima revelaţie din paginile jurnalului. Altfel, aspectele lumii sînt prea puţin supuse reflecţiei, pentru că ele se reduc – ca în poezia lui

Bacovia – la două dimensiuni: meteorologia exterioară şi reacţiile interioare ale eului. Scheletul fiecărei zile se constituie din aceste două coordonate. În punctul lor de întîlnire se află voinţa şi dorinţa de a scrie, iar pe liniile lor de ordonare apar întîlnirile cu prietenii şi cunoscuţii, lecturile, activităţile casnice şi şcolare, pornirile erotice, oraşul şi împrejurimile lui. Ele dau carnaţie zilelor, dar importanţa lor e secundară. Nu de aici vor veni revelaţiile, nu de aici se vor naşte Ideile. Ca şi în poezia lui Bacovia, în jurnalul lui Radu Petrescu omul e o fiinţă meteorologică, el există în rezonanţă cu fenomenalitatea lumii şi acest acord devine text doar prin transfigurare (vezi în jurnalul anului 1946 notaţii precum: „între mine şi exterior e un continuu schimb de forţe"; „lumea conlucrează cu noi", „echilibru interior cu exteriorul"). Cînd transfigurarea se produce, ea e dublă, a lumii şi a eului: „Dar totul îmi apare transfigurat, tremur ca scuturat de friguri".

Bacovia nu şi-a ţinut un caiet de însemnări, pentru că toată poezia lui de la 19 ani e un jurnal meteorologic şi psiho-fiziologic. Nu e vorba în poezia lui numai de anotimpuri şi fenomene, ci şi de nervi, de „nervii de toamnă" şi de „nervii de primăvară", de echilibrul niciodată posibil al exteriorului cu interiorul. Transfigurarea (absorbţia lumii în simbol) e omniprezentă. Şi Bacovia trăieşte adesea – cum ne arată poeziile sale (*Decor*, *Amurg violet*, *Moină*, *Amurg de iarnă* etc.) – „cu *senzaţia* că lumea s-a metamorfozat" (notaţie din jurnalul lui Radu Petrescu).

Ca natură perceptivă şi condiţie ontologică, cei doi scriitori sînt acum, la 19 ani, foarte asemănători. Putem desprinde din jurnalul lui Radu Petrescu o mulţime de notaţii ce par rescrierea în proză a unor versuri bacoviene:

> „Ninge, sînt singur şi nervos. Cel mai neînsemnat sunet îmi irită timpanul stîng"; „Noroi şi cer deprimant"; „Ninge apătos (...), m-am învîrtit cîtva timp singur prin clasa goală privind pe fereastră castanii negri de umezeală"; „Oraşul deşert, noroi, cîteva lumini şovăitoare"; „... zi cenuşie, enervantă"; „Stoluri de ciori pe cer albastru pal cu nori trandafirii şi crengile tuşate ale copacilor răsărind dintre casele stilizate de apus"; „Noaptea mă plimb de unul singur prin oraş. Lună,

aer călduţ, dispoziţii stranii"; „Amurg violet-cenuşiu printre crengile plopilor..."; „...mă simt ca între decoruri, ceea ce mă enervează fantastic"; „Pe stradă trece un mort cu fanfară militară"; „...casele îmi par nişte cavouri. Apusul liniştit, adînc colorat..."; „E o căldură de iad"; „...groaznică senzaţie de uscăciune a creierului"; „...aerul arde în jurul lunii, plopii se mişcă neliniştiţi"; „Un arc voltaic incendiind cîmpurile pînă departe, pînă unde şi aripile sînt inutile şi aştepţi moartea"; „Pe undeva pe la marginile oraşului, ţipete disperate, o împuşcătură, fluierături ascuţite, apoi mai tîrziu un om gonind greoi pe stradă"; „...insul de ceaţă pe care îl caut, către care merg"; „Afară e un aer uscat şi bate vîntul vînzolind frunze cenuşii. Cerul e blocat de nori cenuşii..."

Iată şi o consemnare a unei singure zile (27 octombrie 1946) ce trimite integral la Bacovia:

„Luni. Plouă. De la fereastră văd totul o variaţie de cenuşiu şi galben – al frunzelor de plop. Deşi în casă e cald şi bine, mă copleşeşte senzaţia de umezeală. Curg burlanele întregului oraş cu vuiet înfundat. Din cînd în cînd lumina se stinge, lăsîndu-mă într-un întuneric lăptos, de fund de mare. Figura mi s-a spiritualizat, colţuroasă, întunecată, ascetică."

Apar în jurnal şi acte şi stări bacoviene: apatia cu manifestări fiziologice („Astăzi, în schimb, sînt apatic, cu o nervozitate care-mi dă mîncărimi pe tot corpul"), somnolenţa, ieşirea din minţi (cauzată de muzica lui Beethoven), oboseala, simplificarea fiinţei, izolarea dureroasă de lume („Nu mai doresc să văd pe nimeni, sînt prea infirm şi orice atingere mă face să ţip de durere"), percepţia sinestezică („Nori albi, ascuţiţi, se desfoliază încet şi atmosfera toată, casa, pomul, norul mi s-a părut o clipă să fie solidificarea în spaţiu a vibraţiilor unui clopot"). Căderile psihice ale scriitorului sînt şi ele bacoviene, pentru că duc la aceeaşi paralizie a voinţei: „...sînt un dobitoc cu simţuri grosolane, incapabil de orice, disperat, monoton, o cîrtiţă rănită, fără memorie". La capătul acestor stări se află haosul, pierderea spiritului. Mai departe e de remarcat că, întocmai lui Bacovia, Radu Petrescu iubeşte ieşirile în natură, lunca rîului, statul în pat, poezia lui Baudelaire şi a lui Poe, patinajul, fumatul, tîrziul nopţilor, hoinăreala pe străzi etc. Ca şi

Bacovia el suportă greu şcoala.

Însă în paginile de jurnal pe care le avem aici în vedere Radu Petrescu nu e doar un revoltat anarhic, un senzorial copleşit de concret şi un nevrotic al aşteptării. Între el şi Bacovia distanţele sînt, pe de altă parte, evidente.

La fel de economic şi la fel de exact ca şi la Bacovia, scrisul lui Radu Petrescu nu este şi expresia unui deficit de energie. La 19 ani, Bacovia e un prizonier fără scăpare al universului său. Radu Petrescu e doar un ostatic pe termen scurt al neîmplinirii, care e convins că împlinirea se va produce cîndva. Bacovia e un resemnat, lăsîndu-se pradă destructurării. Radu Petrescu e un încrîncenat al vieţii cu dispoziţii ofensive, pornit în căutarea unei structuri de sine. Ca damnat al existenţei, Bacovia e un scriitor de nevoie, Radu Petrescu devine scriitor din ambiţia de a avea un destin.

La Bacovia aşteptarea disperată aparţine fiinţei, ca lipsă fundamentală de soluţie. Radu Petrescu e convins că totul poate fi salvat prin text. La el cenuşiul, banalitatea, deprimările existenţei sînt trecătoare, secvenţiale. El crede în „frumuseţea ordinei luminoase” a scrisului. Poate că diferenţa esenţială dintre cei doi scriitori priveşte finalitatea actului de a scrie. Pentru Bacovia lumea e iremediabil cădere. Pentru Radu Petrescu, orice cădere poate fi înalţată prin artă:

> „Chiar şi căzînd, lucrurile au o frumoasă mişcare. Dă-mi puterea s-o văd, s-o prind şi s-o fixez în spaţiu. Diformitate nu există, ori nu o putem vedea căci ochii ne sînt făcuţi după o ordine pe care o proiectează, ei, în lume. Dă-mi puterea să nu uit acest adevăr. Văd cerul albastru desfăşurat colosal pe cîmpurile aurii, nemişcat şi gheţos, cu furtuni, ori alunecînd leneş ca o coapsă de femeie peste crestele dealurilor acoperite cu vii, muzical şi puţin cenuşiu, materializat şi nobil ca arta unui Mantegna.”

Încercînd să găsim acum un răspuns la întrebarea privind bacovianismul de atitudine al tînărului Radu Petrescu, lucrurile devin şi nu devin mai clare. Asemănările dintre cei doi scriitori se

situează – cum am văzut – la nivelul contingenţelor vieţii şi ale funcţiei transfiguratoare a scrisului, dar acestea sînt doar aspectele imediat vizibile. Bacovia e un tranzitiv obsedat de simbol şi în cele din urmă (în poeziile ulterioare volumelor *Plumb* şi *Scîntei galbene*) un dezamăgit de virtuţile înşelătoare ale acestuia. Radu Petrescu priveşte lumea care îl înconjoară pentru a vedea în ea Ideile. Notaţiile sale din jurnal au orice alt scop, în afară de un scop tranzitiv. El nu scrie pentru a descrie, ci pentru a ajunge, prin scris, într-un spaţiu al permanenţelor (poetice – indiferent de forma retorică aleasă, poezie sau proză – prin chiar natura lor metafizică). Transfigurarea la Radu Petrescu e înscrisă în intenţiile epifanice ale eului. Transfigurarea la Bacovia e înscrisă în retorica unui tip de discurs (cel simbolist), dar substanţa poeziei sale aparţine „materiei oarbe”, contingentului pur.

Cum va înţelege mai tîrziu Radu Petrescu această contradicţie? Într-un mod care, la rîndul lui, ne contrariază. În micul studiu pe care prozatorul îl dedică în 1970 operei lui Bacovia (vezi *G. Bacovia*, Paralela 45, 1999 – lucrarea de licenţă amintită la început), toată demonstraţia lui pleacă de la postulatul transcendenţei categorice a creaţiei:

> „...opera poetică a lui G. Bacovia este o contemplare a universului artificializat de prezenţa poeziei, artificializat, adică frustrat de miezul lui viu, redus la a fi oarbă materie (al cărei *plîns* poetul îl aude în *Lacustră*), dat fiind că poezia nefiind în sine decît pur impuls formativ, principiu ritmic, nu are nici un conţinut şi atunci universul e ţinut să i se ofere drept simplu conţinut, pură materie, animalitate.”

În altă parte se arată că Bacovia transformă totul în „viziune eschatologică, transcendentală” şi că el este „singurul poet român, care se teme de poezie, care descrie efectele devastatoare pe care acesta le are asupra poetului (şi, prin extensie de înţeles, asupra lumii)”. De adăugat că, înaintea lui Nicolae Manolescu, Radu Petrescu descoperă că „Bacovia este cîntăreţul Infernului, al unui Infern mut, redus la suspine, la hohote de rîs, în hî în ha, la cîteva situaţii şi gesturi stereotipe”.

Fiind un fanatic al artei, Radu Petrescu priveşte poezia, ca şi Croce, drept singura formă estetică pură. Restul, inclusiv jurnalul, e… literatură. Poezia nu are legătură nici cu contingenţele vieţii, nici cu tranzitivitatea sensului. Or, jurnalul lui Radu Petrescu nu e, pînă la urmă, altceva decît o căutare a Poeziei, fie aceasta şi o poezie de factură romanescă materializată în timp în două mari poeme ale vieţii şi ale *omului cosmic*: *Matei Iliescu* şi *Ce se vede.*

(2000)

ÎN IUNIE 1981 purtam cu mine nu doar intenţia de a-i face prozatorului cîteva fotografii, ci şi două pagini pe care aşternusem Cîteva întrebări provizorii pentru un proiect de interviu cu scriitorul Radu Petrescu. *Amabil şi deferent cum îl ştiam, Radu Petrescu îmi acceptase propunerea, rugîndu-mă însă să mai am răbdare pînă la începutul anului viitor, căci în momentul acela toată energia interioară îi era confiscată de scrierea unei cărţi care ar fi trebuit să se numească* Scutul lui Ahile, *dar care a primit pînă la urmă un alt titlu, mai emblematic şi mai misterios,* Meteorologia lecturii. *Fac pentru moment abstracţie de conţinutul acestui extraordinar eseu şi încerc să înţeleg ceva din latura obscură a motivelor care au condus la schimbarea titlului iniţial. Poate că scriitorul avusese deja presentimentul închiderii ineluctabile şi renunţase să se mai apere. Hotărîse să abandoneze pavăza mitologică şi să iasă în faţa lumii cu mîinile goale, sfidînd neprevăzutele averse ale meteorologiei destinului.*

Aşa îl şi regăsesc pe Radu Petrescu în singura fotografie lizibilă din vara anului mai înainte pomenit. E o fiinţă însingurată şi fragilă, străină de braţele ocrotitoare ale zeilor. Din deschiderea unei cămăşi subţiri şi albe, cu guler ascuţit ca nişte vîrfuri de aripi, pieptul apare gol pînă deasupra sternului. Capul masiv e aplecat uşor spre stînga, însă umerii şi gîtul s-au crispat într-o încordare ciudată, ca şi cum întreaga sa fiinţă ar vrea să se retragă din faţa ochiului deschis al aparatului. Fruntea largă, bombată, e acoperită de riduri subţiri şi adînci. De sub lentilele ochelarilor răzbate o privire vag mirată, resemnată, întoarsă înăuntru, uşor ironică. Ironia aceasta abia sesizabil amară se descifrează şi mai bine în zîmbetul mohorît al buzelor, în colţurile sceptice ale gurii. Omul pare să-şi zîmbească sieşi, şovăielnic şi persiflant. E neîncrezător, e şi puţin descumpănit, e rece-amabil. Faptul că se ştie fotografiat nu-i face nici o plăcere. Ochelarii mari, cu rame groase, negre, dau chipului său bine clădit un aer visător şi grav, sorbindu-i viaţa în

apa cristalelor lor protectoare. Căci nimeni n-ar putea să ne spună ce fantasmă subjugă în momentul acela atenţia privitorului.

Las fotografia din mînă şi revin la cele douăsprezece „întrebări provizorii". Într-adevăr, dacă ar fi să i le adresez acum lui Radu Petrescu, aceste întrebări ar suna cu totul altfel. Aşa cum sînt formulate, nu îmi mai plac, unele mi se par naive şi superficiale, altele prea pretenţioase. Dincolo de asta, pe atunci nici noua viziune despre lume pe care ne-o propune literatura acestui atît de singular scriitor nu-mi era suficient de clară. Întrebările mele aveau o bătaie prea scurtă. Poate că ele nici nu meritau un răspuns. Şi totuşi, simt nevoia să le transcriu aici, în finalul acestor pagini, ca pe nişte eterne provocări adresate aerului, norilor, meteorologiei vieţii în toată complexitatea ei şi acelei necruţătoare săbii solare tăind pieziş silueta lui Radu Petrescu pe o alee a Parcului Ioanid:

1. Să presupunem că ar exista o împrejurare editorială în care scriitorului Radu Petrescu i s-ar solicita o jumătate de pagină de autobiografie spirituală. Care ar fi propoziţiile esenţiale ale acestui text?

2. Se pare că între micul Dumneavoastră roman intitulat Didactica Nova *din volumul* Proze *şi versiunea comună, clasică să spunem, a autobiografiei există o certă diferenţă, aproape polemic afirmată. Care este atunci, în acest caz, raportul exact, reevaluat, dintre biografie şi operă?*

3. În ceea ce vă priveşte, am impresia că toate „firele" (temele şi structurile) cărţilor ulterioare se află în volumul Proze *(nici* Matei Iliescu *nu mi se pare fără o legătură cu acesta, chiar dacă l-a precedat tipografic). Şi ar fi normal să fie aşa, de vreme ce suma cărţilor unui autor se înscrie în cele din urmă într-un Text unic, inepuizabil, mereu rescris şi mereu reinventat, pe care numai accidentul morţii îl poate întrerupe definitiv. Cum trebuie însă privită „schimbarea la faţă" a unor scriitori, de ce fenomen interior credeţi că ţine ea?*

4. Pe de altă parte, literatura nu se compune oare din cîmpuri de forţe estetice juxtapuse, deşi comunicante, continue istoric,

verificabile la nivelul unei solidarităţi de gusturi, principii şi mentalitate afină? Cărui spaţiu literar i-ar aparţine, aşadar, grupul de la Tîrgovişte*?; prin ce se disting Mircea Horia Simionescu, Tudor Ţopa, Costache Olăreanu, Petru Creţia şi, desigur, Radu Petrescu în literatura noastră de azi?*

5. S-a observat că prozele Dumneavoastră evoluează pe suportul unor substraturi mitologice, culturale, poetice (de poetică a textului), ceea ce este semnul unei voite asumări a preexistenţelor operei, al unei suspiciuni faţă de scriitura nudă, directă, fără acoperire în „abisul semnificaţiei". Totuşi, jurnalele Dumneavoastră propun un alt tip de organism literar, un mod de a trăi actualitatea vieţii şi a culturii, un polimorfism cu o mare putere de absorbţie a realităţii. Sigur, nu văd în asta nici o contradicţie, dar vă întreb, nu este jurnalul o structură mai vie, de care ar trebui să ţină cont mai departe evoluţia în general a prozei?

6. Ce vă reţine interesul în proza actuală?

7. Ce a însemnat exerciţiul poetic din tinereţe pentru prozatorul de azi, Radu Petrescu?

8. Există o diferenţă de conştiinţă a limbajului între prozator şi poet?

9. V-aţi gîndit vreodată să scrieţi o carte despre proză (jurnalele sînt pline de observaţii dintre cele mai diverse şi interesante), o carte de iniţiere, concepută eventual didactic, sau de dezvăluire a unor strategii de lucru?

10. Un climat literar, o atmosferă, o anume ideologie artistică dominantă pot de multe ori lăsa în umbră probleme ale culturii a căror importanţă poate că nici nu este bine înţeleasă. Ce astfel de situaţii credeţi că sînt astăzi insuficient sau deloc discutate, ignorate cu sau fără bună ştiinţă?

11. Ce înseamnă pentru Dumneavoastră „o zi de lucru", cum vă întrebuinţaţi timpul?

12. Aţi emis asupra Iliadei *consideraţii inedite, tulburătoare, din păcate prea puţin remarcate de aşa-numiţii „specialişti". În ce măsură Homer este/ar trebui să fie astăzi cu adevărat „contemporanul nostru"?*

Privitorul de artă

În patima sa pentru concreteţe, Radu Petrescu nu este un privitor doar al lumii fenomenale, ci şi al reprezentărilor ei vizuale de tip cultural. Materialitatea lumii se regăseşte la fel de bine – deşi în forme sublimate – în textura operelor de artă şi în mesajul vizual al acestor opere. De urîtul şi informalitatea lumii imediate se poate fugi nu doar în cărţi sau în propriul scris, ci şi în spaţiul picturii, sculpturii, tapiseriei şi desenului.

Şi aici autorul aduce cu sine acelaşi comportament de cititor exigent şi acelaşi gust. El este un consumator de artă selectiv, bine educat, care nu-şi ascunde slăbiciunile pentru un pictor sau altul, dar care-i tratează pe pictori ca şi cum ar fi şi ei nişte scriitori, adică nişte constructori de text. Nu e nimic ciudat aici, pentru că textul reprezintă, cum se ştie, o sumă de echilibre, raporturi de forţe, simetrii, focalizări, puneri în abis. Faptul este valabil atît pentru textul literar cît şi pentru textul vizual al operei plastice. Radu Petrescu ia foarte în serios această similitudine de organizare şi procedează în consecinţă.

Orientarea spiritului său analitic spre „structura” şi spre „textura” a *ceea ce se vede* este evidentă în jurnale – scrieri care pun în lumină şi faptul că în conştiinţa prozatorului se află ascuns un critic de artă *malgré soi*. Din aceeaşi necesitate de a se confrunta cu sublimările estetice ale vieţii, căutînd peste tot forme şi idei, Radu Petrescu răsfoieşte albume de reproduceri, vizitează muzee, intră în consignaţii şi în galeriile de artă. Pentru unii artişti (cum sînt Pallady şi Petraşcu) ajunge să facă o pasiune deloc inexplicabilă. Cu timpul, prozatorul – care se apropie tot mai mult de lumea celor care pictează, în care leagă şi cîteva trainice relaţii de prietenie – e chemat să vorbească la deschiderea unor expoziţii, participă la colocvii, iniţiază dialoguri cu artiştii.

Nu pare să facă aceste gesturi „cu program”, nu pare să caute în contactele sale cu arta ceva anume, adică mai mult decît un funciar sincretism, însă din momentul în care contactul s-a produs acesta devine esenţial, supunîndu-se unei logici secrete, unui mod de interpretare cu totul personal. Descoperirile pe care le face scriitorul se integrează automat în sistemul său cultural şi în orizontul său de gust, lipsit de orice limitare conservatoare. Pare să-l intereseze în egală măsură pictura tradiţională a unui Luchian şi căutările experimentale în planul fotografiei pictate ale unui Grigorescu Ion, viziunile lui Bruegel şi arta infantilă, sculpturile lui Henry Moore şi desenele Getei Brătescu, postimpresionismul francez şi arta ţărănească autohtonă, Pallady şi Ţuculescu, arhitectura şi tapiseria, arta monumentală şi eboşa grafică, materialitatea rugoasă a picturii lui Petraşcu şi pictura dematerializată a lui Paul Gherasim.

Multe observaţii se adună în paginile jurnalului (sau ale romanelor sale, vezi în special *O singură vîrstă*) şi ne sînt restituite ca atare, dar Radu Petrescu scrie, cu intermitenţe, şi prezentări de catalog sau mici articole pe care le publică în reviste sau înregistrează din cînd în cînd pe bandă de magnetofon discuţii cu unii artişti de care se simte atras. Neintegrate în jurnal, topite cîteodată în materia unor cărţi de proză, aceste texte distincte, ordonate cronologic într-un dosar, ajung în timp să atingă proporţiile unei cărţi. Este o carte pe care prozatorul nu o va schiţa niciodată ca structură, deşi textele care ar putea alcătui cuprinsul ei sînt tot mai multe şi tot mai exact polarizate pe cîteva teme obsedante. Nepropus niciodată publicării, nici în timpul vieţii autorului, nici ulterior, dosarul acesta în care s-au adunat micile eseuri de artă ale lui Radu Petrescu a rămas multă vreme o carte potenţială ce se cerea concretizată într-un gest editorial.

Avem acum la dispoziţie această carte şi ea poartă un titlu cu puternice reverberaţii în cuprinsul ei tematic: *Locul revelaţiei* (Paralela 45, 2000). Îngrijită de soţia scriitorului, Doamna Adela Petrescu – care a asigurat acurateţea transcrierilor şi exactitatea

localizării textelor – cartea s-a născut aproape singură, din însumarea unor scurte comentarii şi eseuri – unele inedite, însă cele mai multe risipite în cîteva reviste ale anilor ’60-’80 – care, surprinzător, se înscriu într-un principiu de coerenţă parcă dinainte calculat. E posibil ca această coerenţă să fie rezultatul aceluiaşi patos al aceleiaşi priviri scormonitoare care, pentru a-şi împlini menirea, se simte obligată să îngheţe lumea în tiparele scrisului, dar ea e şi expresia unei vocaţii de căutător al ideilor de dincolo de coaja lucrurilor.

Aptitudinea privirii atente n-a fost niciodată la Radu Petrescu o abilitate tehnică. Autorul nu şi-a revendicat veleităţi de critic de artă profesionist. „Meseria” de privitor e, în cazul său, o componentă a meseriei de scriitor. Scriind despre tablouri şi sculpturi, Radu Petrescu n-are de ce să schimbe o trusă de instrumente cu alta, un vocabular cu altul, el nu-şi leapăda haina de prozator pentru a deveni specialist în cîmpul artelor vizuale.

Limbajul comentariului, cu toate particularităţile sale cunoscute din jurnale sau din *Meteorologia lecturii*, nu se schimbă aproape deloc în *Locul revelaţiei*, prin integrarea, să zicem, a unor concepte specifice. Radu Petrescu descrie aproape în aceiaşi termeni o sculptură de Henry Moore sau o bucată de cer, o pînză cu un cap de ţărăncuţă de Grigorescu sau un personaj feminin din propriile sale romane. Aşa cum, oriunde s-ar afla, autorul ţine în buzunar o carte, el poartă cu sine şi o permanentă dispoziţie spre decuparea lumii în scene, tablouri de natură, secvenţe urbane, supuse imediat analizei şi reflecţiei. Şi pentru că o lucrare de artă se prezintă ea însăşi ca un decupaj, atenţia privitorului se îndreaptă imediat spre textura ei şi în final spre felul în care ea e construită. [Conduita aceasta e transferată în spaţiul artei din spaţiul vieţii, pentru că şi în viaţa lui diurnă prozatorul e un posedat al privirii ca mijloc de a conferi lumii înconjurătoare o structură şi o coerenţă de sens.[1]]

Descoperim în paginile jurnalelor nu puţine pasaje în care Radu Petrescu vorbeşte despre educarea ochiului pentru a dobîndi ştiinţa privirii. Ochiul artistului, fie el prozator sau pictor, creează

în *continuum*-ul existenţei o fantă spre inteligibil. Ştii să scrii în măsura în care ştii să priveşti şi ştii să priveşti în măsura în care eşti posesorul unei priviri educate. Această privire educată înseamnă, înainte de toate, priceperea de a vedea aerul dintre lucruri. E vorba deci de o privire pentru care nici volumetria, nici perspectiva nu au secrete. Radu Petrescu este – poate că nu s-a observat încă acest fapt – un prozator al volumelor şi al plenitudinii obiectului. E ceea ce-l distinge imediat de aşa-numita „şcoală a privirii”, promovată de noii romancieri francezi ai anilor ’50-’60.

Privirea prozatorului nu este un aparat de filmat care baleiază cu insistenţă maniacală obiectele care-i ies în cale, ci un instrument care dizlocă aerul pentru a ajunge la obiect, un mecanism perceptiv care pe măsură ce vede construieşte ceea ce vede, creează adică contururi, volume, tipare, interfeţe, spaţii de contrast şi echilibre cromatice. Dar această privire e şi o privire cerebrală, care gîndeşte pe măsură ce înaintează spre obiect sau în obiect, percepţia transformîndu-se invariabil în idee. Dacă apropierea nu pare, totuşi, prea riscantă, am putea spune că Radu Petrescu e un Cézanne al vizualizării verbale (a se vedea în cuprinsul acestei cărţi mărturisirea autorului în legătură cu adevărata înţelegere a viziunii pictorului francez, mărturisire făcută în intervenţia sa din cadrul colocviului *Studiul II* de la Timişoara).

În cazul comentariilor sale aplicate operelor de artă e de remarcat, înainte de toate, credinţa că numai o bună descriere a obiectului garantează şi o bună înţelegere a lui. Scriind despre Bruegel, Ţuculescu, Grigorescu, Henry Moore, Marin Gherasim, Mimi Podeanu şi alţii, prozatorul se simte mai întîi obligat să ia obiectul în posesie, să-l fixeze adică într-un desen verbal, într-o imagine (de)scrisă, noţional lizibilă, lexical palpabilă. Sigur că înţelegerea unui obiect vizual nu este posibilă decît prin analogie, de unde desele comparaţii şi nu puţinele metafore care apar în cîmpul încercărilor sale de a transpune imaginea iconică în

imagine verbală, dar, dincolo de permanenta urgenţă a aproximării, e de reţinut fineţea distincţiilor atunci cînd e vorba de game, tonuri, cîmpuri de culoare, tuşe şi linii, sau de volume, suprafeţe, reliefuri, matrice. Descrierea nu se opreşte niciodată la „coaja lucrurilor” şi ea nu e declanşată oricum, ci cu senzaţia descoperirii unei ordini secrete a vizualizării, pe care lucrarea studiată o impune dincolo de tema aparentă pe care el o ilustrează. Ordinea aceasta ascunsă e desigur abstractă şi nu oricine o poate vedea. Dincolo de „pitorescul” sau „monstruozitatea” obiectului artistic se află tensiuni nebănuite, raporturi de energii gestuale ce depăşesc cu mult intenţiile conştiente ale creatorului.

Să luăm două exemple cît se poate de grăitoare. În două pînze, de altfel foarte cunoscute, ale lui Nicolae Grigorescu, Radu Petrescu nu vede deloc ceea ce în general vede toată lumea: pitorescul reprezentării, cu toate precizările tehnice aferente. El nu-l priveşte pe Grigorescu ca pe un ilustrator al unui revolut specific naţional. Pictura lui e analizată la rece, în configuraţiile ei subiacente, în dimensiunile ei tensionale, ca o aventură a culorii şi a gestului, dar şi ca o expresie a unei pasiuni formative de natură spiritual-modelatoare:

> „O invazie suavă de alburi, pornită din colţul stîng de sus, izolează în sine, în *Peisaj cu turmă* (...) o frumoasă formă albastră limpede, cerul, şi cuţitul o întrerupe din loc în loc fie ştergînd, subţiind, fie suprapunînd acelaşi alb peste urmele de pensulă adînci şi împăcate, paralel albastrului extrem, verdelui şi violeturilor roşcate ale acestuia. Este adevărat că apar aici, jos, avînd în fundal pe o clină o masă de brunuri răspunzînd cu o mişcare aproape animală, inversă, mişcărilor de deasupra-i, din nori, un personaj culcat şi nişte oi care spun altceva decît peisajul, însă privitorul sare repede peste acest accident, e drept, surprinzător, să se oprească la tufa din dreapta, ce din spatele clinei arde cu flăcări scurte, gri-verzui. (...) Un alt peisaj cu titlu aproape asemănător, *Peisaj cu turmă de oi,* atrage atenţia, în mod special, nu atît prin efectul de lumină datorat spărturilor din frunzişul enormilor arbori, ci prin cei trei paşi verzi pe care norul hieroglific din centrul panoului îi face îndărăt pînă pe orizont, descriind cu ei un unghi ascuţit cu vîrful orientat către dreapta. În pictura lui Grigorescu focul

> subiacent nu ajunge totdeauna pînă la suprafaţă cu radiaţiile sale şi apar astfel locuri reci, străine, inerte, coabitînd, uneori în aceeaşi lucrare, cu cele viabile, a căror vibraţie însă capătă astfel, departe de a fi stînjenită, un accent adesea patetic...”

O analiză a acestui tip de comentariu – care reuşeşte să vorbească simultan despre relaţiile dintre culori şi despre mîna care poartă pe pînză cuţitul – ar fi mai mult decît necesară, dar nu aici. Mă limitez să observ că, oarecum în răspăr cu critica curentă, patetismul picturii lui Nicolae Grigorescu e interpretat de Radu Petrescu ca o chestiune tehnică (raportul suprafaţă – profunzime), şi nu tematică, fapt care-l plasează pe artist într-o nouă lumină, neobişnuită.

Cel de-al doilea exemplu – poate mai elocvent decît primul – e decupat dintr-un comentariu dedicat sculpturii lui Henry Moore, pe care Radu Petrescu a putut-o studia „pe viu”, în 1966, la expoziţia de la Sala „Dalles”. Vom constata că şi aici intenţia comentatorului e aceea a unei vizualizări hermeneutice, în care descrierea să poată releva semnificaţiile ascunse ale reprezentării, sensurile spaţiale ale configuraţiei obiectului. Iată cum este prezentată, într-o singură şi enorm de complicată frază, una dintre sculpturile pictorului englez:

> „Capul figurii culcate din 1957 (catalog 24) privind cu bărbia ridicată într-o depărtare deocamdată enigmatică arată, pe deasupra genunchilor, zdrobitori, desfăcuţi într-o mişcare de foarfece şi lăsînd contemplării, printre ei, un lung tunel deschis circular, la capătul opus, între bust şi braţe, spre dreapta – şi urmînd acest îndemn te afli deodată, în momentul în care ai ajuns sub ochii care continuă să nu te zărească şi nu te vor zări niciodată, în faţa unei deschideri ca de văgăună, de straturi tectonice prăbuşite, largă, sub arcada piciorului drept cu genunchiul ridicat, în fundul căreia palpită concav şi golaş pîntecul şi am rămîne cu un sentiment de animalică impudoare, dacă încă un pas înainte nu i-ar elibera acestuia capătul inferior, ascuţit şi rotunjit ca un ou, descoperind că pîntecul este în realitate un pîntec de matcă, de insectă imens ploditoare, şi că depărtarea spre care capul, acum cu totul întors de profil, priveşte atît de intens, este aceea

populată de generaţiile viitoare, rod al acestei născătoare de viaţă.”

Remarcăm imediat că semnificaţia „figurii” lui Henry Moore apare odată cu parcurgerea ei vizuală, în încercarea de a surprinde componentele ei volumetrice şi tactile. Şi nu e deloc lipsit de importanţă faptul că la expoziţia de la Sala „Dalles” Radu Petrescu a plecat însoţit de un fotograf căruia i-a cerut să surprindă sculpturile artistului englez în secvenţialitatea desfăşurării lor spaţiale. Volumele şi suprafeţele sînt citite şi de data aceasta potrivit aceleiaşi grile perceptive şi stilistice (ca în fragmentul dedicat picturii lui Grigorescu), pe o scară a observaţiei deloc neutră, care în ultimă instanţă trimite la unghiul de vedere al privitorului. Deşi acesta nu este un simplu unghi în care se situează ochiul, ci locul unei viziuni interpretative, un loc (fireşte!) al *revelaţiei*.

Pentru Radu Petrescu e important nu doar să ştii să citeşti, ci şi să înţelegi, în cazul unei picturi sau sculpturi – obiecte care se oferă percepţiei în simultaneitatea lor – de unde să începi să citeşti. Cum să citeşti spaţialitatea, cum să transformi simultaneitatea în liniaritate şi imaginea statică într-o naraţiune descriptivă, acestea par să fie problemele fundamentale ale oricărui comentariu afectat unei opere plastice. În cazul de faţă, demersul se simplifică oarecum, pentru că ne aflăm – trebuie să repetăm asta – în faţa unui prozator pentru care sintaxa e o componentă esenţială a sensului. Ceea ce se vede întotdeauna e ceea ce este scris. Sensul unei imagini vizuale apare odată cu închiderea lui într-un parcurs descriptiv sau conceptual.

Toate aceste observaţii sînt valabile pentru aproape toate textele cuprinse în volumul *Locul revelaţiei* care, prin denumirea sa, împrumută de fapt un titlu dintr-un comentariu dedicat ciclului *Bolţi de lumină* al pictorului Paul Gherasim, artist pentru care „acromatismul bolţilor îşi are originea într-o activitate interioară vertiginoasă care, conjugată cu tendinţa, la fel de puternică, de extensiune spre infinit a imaginii construite (…) duce mişcarea pînă la limita de unde ar scăpa cu desăvîrşire percepţiei”. Maniera

lui Radu Petrescu de a discuta despre obiectele vizuale (tablouri, sculpturi, desene) nu este aceea a unui specialist în retorica iconologică, ci a unui subtil şi nesăţios „devorator de imagine”, pentru care privirea e o modalitate de îngurgitare a lumii şi de savurare a gustului ei. Savoarea aceasta implică însă şi o componentă mentală, care înseamnă, în final, transformarea obiectului în concept şi mai departe includerea acestui concept într-o reţea de sensuri şi condiţionări.

În arta lui Paul Gherasim, de pildă, Radu Petrescu observă că procesul de dematerializare a substanţei picturale, împins, cum am văzut din citatul de mai sus, pînă la „acromatism”, urmăreşte o formă *sui generis* de transcendenţă spirituală. Dar această transcendenţă e aproape în orice situaţie mai puţin personală decît pare. Artistul nu e niciodată singur în demersurile sale, el caută să *regăsească*, nu să găsească. Tiparele tradiţiei sînt implacabile, totul e să ajungi cu adevărat la profunzimea şi autenticitatea lor. Unii artişti reuşesc. Mimi Podeanu „a găsit în tapiserie simplitatea elementară a unui gest arhaic”; „Ca şi G. Petraşcu (...), pictorul Marin Gherasim a pătruns adînc drama şi splendoarea zidirii în confruntare cu timpul, a spiritului dominînd implacabil şi mut zbaterea empiriei”; pictura lui Florin Niculiu trimite la Da Vinci, Baudelaire, Ludwig Tiek, Alain Fournier sau la Goya şi motivele stilului rococo. Alte exemple sînt la îndemînă în paginile cărţii.

Mai importantă e însă constatarea că în aceste comentarii dedicate artelor vizuale metoda de lectură a prozatorului (ilustrată exemplar în *Meteorologia lecturii*) îşi spune încă o dată cuvîntul. [Există o istorie a formelor şi a temelor, a motivelor şi subiectelor, care ţine de mişcările subterane ale culturii.[2]] Ceea ce a învăţat Radu Petrescu din lecturile sale e faptul că orice text literar care-şi merită numele nu poate trăi prin simpla lui contingenţă. În transparenţa oricărui text se află un alt text, imaginile ascund idei, ideile ascund origini, originile ascund alte cărţi. Aprioric vorbind, orice operă literară nu poate să fie decît o parafrază la alte opere. Dar parafrazarea nu este un demers în care te poţi angaja sau nu, după voinţă. Parafraza are în ea ceva tragic, ţine de o necesitate

ineluctabilă a creaţiei. Orice operă e într-un anume sens o reluare. Marile modele literare şi artistice ţin lumea în echilibru, păstrează forma acestei lumi. Formele noi se nasc din reutilizarea formelor vechi, altfel lumea s-ar risipi, ea ar deveni de nestăpînit.

Situîndu-se în spaţiul artistic al privirii, Radu Petrescu se rezumă la aceeaşi obsesie fundamentală: relevarea capacităţilor limbajului de a pune lumea într-o formă interpretabilă. Asemenea scriitorului, artistul plastic nu poate fi, pe un prim palier al sensibilităţii sale, decît un fascinat al magmelor existenţei. Dar în aceeaşi măsură el trebuie să fie şi un posedat al ideii şi al frumuseţii. Limbajul înseamnă antropomorfizare, chip uman aplicat peste lucruri, şi aceasta e o constantă a oricărui demers cultural, indiferent de situarea lui istorică. Modalităţile antropomorfizării devin astfel principii de evaluare culturală şi artistică. Arta plastică înseamnă, şi ea, transcendenţă, suprapunere de sensuri, pastişă, model, reconvertirea vechiului în nou, formă consolidată, antropomorfizare şi antropomorfism, un drum către condiţia omului cosmic. *Locul revelaţiei* se află acolo unde lumea şi-a pierdut materialitatea naturală, pentru a deveni o materialitate impregnată de gestul uman.

Cînd scrie despre artişti, chiar şi despre aceia pe care nu i-a cunoscut, Radu Petrescu e fascinat de individualitatea lor. Există o anume voluptate în a recompune trecutul unui artist, care, la un moment dat, prin descuamări succesive de ipostaze, ajunge să nu mai fie un om „de pe lumea aceasta". Vorbind despre casa lui Luchian sau despre casa lui Petraşcu, despre colecţii de artă (Colecţia Siligeanu) şi colecţionari (A. Apostol), Radu Petrescu încearcă să afle resorturile ascunse ale spiritului. Aceleaşi constante sînt căutate şi în „biografia" unor oraşe şi locuri (subiect care face substanţa unui întreg capitol din cartea aici în discuţie). În ecuaţia transfigurării creatoare biograficul este de multe ori un element esenţial. În biografie par să se afle ascunse atît povestea, cît şi sensul operei unui artist. Dar operele sînt condiţionate şi de contextele în care ele s-au născut, de ideile culturale mari care le

subsumează. Să nu uităm că în *Meteorologia lecturii* tragic e întotdeauna acel personaj care a ajuns la conştiinţa că destinul său e în mîna unui Autor care scrie. Artistul plastic e şi el un astfel de personaj.

Dar care e atunci raţiunea intimă a gestului creator, care sînt scopurile ultime ale unui artist? În *Locul revelaţiei* o analiză exemplară e aceea dedicată picturii lui Bruegel, expresie a unei coerenţe tematice secrete şi a unui tragism surd al existenţei, atenuat de bunul simţ moral al artistului. În ciuda tuturor constrîngerilor, în pofida damnării la chinul de a căuta forma ultimă (divină, în esenţa ei, cum am văzut), raţiunea gestului creator nu poate să fie decît una ontologică, scopurile artei ca şi scopurile scrisului fiind în directă atingere cu existenţa. E o lecţie pe care ne-o comunică încă o dată, şi prin această neaşteptată carte, Radu Petrescu.

(2000)

RADU PETRESCU CITEŞTE pentru a se apăra de hipertrofia interioară a ceea ce trăieşte, vede, simte, descoperă. În cazul său, cititorul e, de fapt, acela care încearcă să-l protejeze pe scriitor, să-l imunizeze faţă de „răul existenţei” şi să-i dea putere. Să conchidem atunci că lectura este în acest caz o contrapondere la pulsiunile informale ale corporalităţii şi percepţiei? Sensibilitatea autorului e orientată nu doar spre intensitatea oricărei prezenţe sensibile, ci şi spre ceea ce este excesiv şi excentric în lumea înconjurătoare. Percepţia lumii e împinsă uneori spre absurdul notaţiei, detaliile se acumulează în exces, grotescul vieţii se etalează în configuraţii ce nu exclud, paradoxal, estetismul.

Sensibilitatea autorului prezintă certe afinităţi cu Urmuz, Bacovia, Mateiu Caragiale, G. Călinescu. Speriat de spectrul neantului, el construieşte „arhitecturi de aer” salvatoare, fiind însă şi el, ca şi Bacovia, un obsedat al conştiinţei că „în curînd, încet, va cădea în gol tot”. Materialitatea lucrurilor lumii, partea de abis şi de perisabil a contingentului obiectual îl fascinează pe prozator, îl atrag irepresibil cu toată brutala lor prezenţă. Sigur că această atracţie anarhică şi depersonalizatoare nu este imediat vizibilă în paginile cărţilor. Însă cititorul simte că sub materia scrisului său palpită golul de sens al materiei.

Putem să recitim cărţile sale şi să urmărim felul în care el descrie copacii, norii, clădirile, cerul, obiectele, chipurile oamenilor, vegetaţia, cerşetorii, femeile, apa, lumina, ploaia, vestimentaţia, animalele, pămîntul, peisajele, totul. Ceea ce se vede în ultimă instanţă în aceste cărţi e lupta celui care scrie cu obstinaţia materiei de a nu deveni adjectiv, nume, propoziţie, acţiune, imagine. Radu Petrescu ştie că lumea e făcută pentru a ajunge într-o carte nu în forma ei pură, ci aşa cum este ea, cu toată varietatea ei surprinzătoare, însă închisă etanş în corsetul sintactic al propoziţiilor şi frazelor.

S-a spus deja că scrisul acestui autor seamănă cu un năvod cu

ochiuri foarte mici în care a fost prinsă o dată pentru totdeauna substanţa existenţei. Realul e o pradă, iar ştiinţa prinderii acestei prăzi se învaţă din lectură, din scrisul celorlalţi, al maeştrilor. Marcat de foamea sa de concreteţe, Radu Petrescu citeşte pentru a ajunge la o cît mai precisă ştiinţă a captării realului. Poate doar în cazul lui Odobescu şi Mateiu Caragiale, care sînt şi ei nişte cerebrali ai stilului, fugind de pulsiunile informale ale propriei sensibilităţi, să întîlnim o situaţie similară. Dar cei doi sînt într-adevăr – aşa cum a arătat Tudor Vianu – nişte prozatori artişti, care-şi caută stilul şi care se închid aproape ermetic în propriul stil.

Se poate vorbi şi la Radu Petrescu despre un stil căutat, dar asta numai în măsura în care această căutare ocoleşte expresivitatea, pentru a ajunge să fixeze curgerea lumii în imagini precise, definitive, cu funcţie securizantă. Aceste imagini, liniştitoare prin aerul lor de obiecte perfecte, ies din tipare stilistice date sau sînt rezultatul unui travaliu personal de textualizare. Cînd nu e un spontan pictor impresionist al unor scene cotidiene (în paginile de jurnal), scriitorul e un subtil promotor al pastişei şi al parafrazei (în romane). Însă peste tot e vorba de arhitectură verbală.

Radu Petrescu se apără de grotesc, urît, patologie, monstruozitate, murdărie, nebunie, absurditate prin sintaxă, prin mai multe sintaxe cu mai multe viteze şi cu mai multe grade de complexitate. El este un virtuoz al formei narative, dar această formă e rodul lecturii, al cunoaşterii în amănunt a istoriei prozei româneşti şi europene. De adăugat, în sfîrşit, şi faptul că în măsura în care e un „sintaxier”, Radu Petrescu e în unele porţiuni ale operei sale şi un terapeut al existenţei informe, un reprezentant al esteticii urîtului, ca Flaubert şi Baudelaire, Caragiale şi Arghezi.

1. Pasaj existent în varianta electronică a cărţii, care lipseşte însă din ediţia apărută la Editura Grinta. (n.m. C.M.)
2. Pasaj care lipseşte din ediţia de la Editura Grinta. (n.m. C.M.)

Naraţiunea simultană

Chestiunea textului epic simultan mi se pare de o mare importanţă pentru înţelegerea şi interpretarea prozei lui Radu Petrescu. Chestiunea în discuţie – puţin studiată pînă acum şi încadrabilă într-o retorică a structurilor estetice – nu poate fi abordată fără o minimă descriere a contextului care a generat-o. Primele observaţii despre scriitura în dublu sau triplu registru apar, cum am văzut deja, în paranteza din 1977 introdusă de Radu Petrescu în *Ocheanul întors*, jurnalul său de la începutul anilor ’50. Reluate cu minime modificări şi adăugiri în *Meteorologia lecturii*, aceste consideraţii au în vedere schiţarea unei poetici a epicii europene de la Homer şi Vergiliu la Joyce şi alţi romancieri moderni.

În hermeneutica sa, Radu Petrescu acordă Renaşterii statutul privilegiat al unei epoci de mutaţii fundamentale. În această perioadă accentuarea dualităţiii eu – lume, apariţia conceptelor de „microcosm” şi „macrocosm” reprezintă urmarea unui entuziasm ştiinţific şi analitic, manifestat cu precădere în domeniile arhitecturii, construcţiilor, medicinii şi mecanicii, care a marcat întreaga concepţie culturală a secolelor al XV-lea şi al XVI-lea. Febra tehnică şi experimentală a epocii nu se limitează doar la perimetrul activităţilor economice, practice, ea cuprinde şi sfera artei. Modul ingineresc de a gîndi, propriu omului renascentist, înseamnă în cazul particular al literaturii abandonarea misticii naive a inspiraţiei în favoarea unui nou tip de raţionalitate constructivă ce nu va întîrzia să se aventureze în căutarea unor noi mecanisme ale creaţiei.

Un exemplu în această direcţie este opera lui Torquato Tasso care, în *Ierusalimul eliberat*, descoperă – am evidenţiat mai înainte acest fapt – scriitura în transparenţă sau parafraza cu dublă

intenţie. Astăzi, cînd ştim atît de bine ce este intertextualitatea şi ce înseamnă parafraza modernă a unor texte de referinţă, cînd ni se pare firesc să parcurgem romanul *Ulise* al lui Joyce ca pe o rescriere a *Odiseei* şi o imagine textuală a corpului uman, invenţia lui Tasso poate părea un element destul de obişnuit al retoricii literare. Lucrurile nu stau tocmai aşa, pentru că, după cum descoperă Radu Petrescu – ceea ce, în fond, se poate şi verifica, atîta vreme cît biblioteca ne stă la îndemînă – autorul *Ierusalimului eliberat* „nu are precedenţi, are doar urmaşi”. Invenţia lui Tasso nu constituie o simplă excentricitate estetică, cum am fi poate înclinaţi să credem. Avînd în vedere apartenenţa autorului la o perioadă istorică în care retorica manieristă începe să cunoască o mare înflorire, trebuie să spunem că scrierea în transparenţă e un produs al ingeniozităţii şi al voinţei de a realiza opere dificile, cu un grad ridicat de spectaculozitate. Acest gen de construcţie reprezintă o performanţă tehnică în care e comprimată o nouă viziune despre lume şi despre structurile ei directe şi ascunse.

Edificată pe temelia culturii greco-latine, Renaşterea constituie o rescriere a vechiului univers păgîn în forme noi, moderne, universaliste în intenţie. Mitologia, literatura şi arta anticilor devin acum într-o asemenea măsură repere şi modele ale vieţii şi ale creaţiei, încît ele primesc statutul de arhetipuri. Putem spune, prin urmare, împreună cu Radu Petrescu, că în abisul cărţii lumii renascentiste se situează cartea scrisă a celor vechi. În încercarea de a face perceptibilă unitatea metafizică a lumii, structurile ei de suprafaţă şi cele de adîncime fuzionează într-o sinteză complexă, deschisă atît spre devenirea experimentală a prezentului, cît şi spre elementele invariabile ale trecutului.

Poem eroic, desfăşurat în spaţiul fanteziei şi al miraculosului, *Ierusalimul eliberat* e un rezultat al reiterării unor modele antropologice fundamentale ce şi-au găsit întîia întrupare în *Iliada* şi *Odiseea*. Faptul că literatura europeană a timpurilor moderne (care începe cu *Eneida* lui Vergiliu) se caracterizează prin aspiraţia integrării sale în „suma homerică” e o realitate asupra căreia

meditaţia lui Radu Petrescu revine nu o dată. Dincolo de această nostalgie a originilor (care exprimă, în fond, fascinaţia retroactivă a suflului epopeic), în ceea ce-l priveşte pe Tasso, mai e de adăugat şi noutatea viziunii sale asupra lui Ulise, personajul odiseic. În elogiul pe care i-l dedică într-un pasaj al poemului său – ducînd mai departe o intuiţie a lui Dante –, Tasso vede în figura rătăcitorului din Ithaca un erou al depăşirii limitelor, un spirit deschis oricărei experienţe de viaţă, obsedat de infinitudinea lumii, dar şi un simbol al „ardorii constructive a poetului", ceea ce reprezintă încă o transformare a imaginii moştenite de la Homer.

Mai departe, în prelungirea unei analize a lui Jean Ricardou, Radu Petrescu identifică în Arthur Gordon Pym, personajul lui Poe din binecunoscuta nuvelă, o ipostază tocmai a acestui Ulise pe care l-a impus tradiţia renascentistă. Poe, autorul de povestiri fantastice şi insolite, este citit în *Meteorologia lecturii* din perspectiva acelei poetici a inteligenţei creatoare, capabilă de efecte estetice controlabile, teoretizată în celebrul *Principiu poetic*. Scriitorul american este un rafinat tehnician al echivocului şi un cunoscător desăvîrşit al funcţiei *mise-en-abîme*-ului, care a înţeles bine ce înseamnă dezvoltarea motivelor paralele în cadrul unei singure unităţi textuale. Imagine a unei aventuri a cunoaşterii, călătoria pe apele oceanului a personajului central din *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* reprezintă nu mai puţin un discurs despre aventura scriiturii. Aici nu mai avem de a face cu poetica naraţiunii simultane, ci cu o tehnică nouă, a intricării motivelor, pe care o va folosi la noi, cum am arătat deja, Caragiale în nuvela sa *Două loturi*.

În lectura lui Radu Petrescu, autorul *Momentelor* se dovedeşte un specialist al grotescului şi al absurdului existenţei, un precursor al prozei lui Urmuz. Prin creatorul lui Gayk şcoala naturalistă atinge punctul său final în ipostaza omului-lucru, a hibridului anatomo-mecanic cu funcţionare absurdă. De luat în seamă sînt şi personajele romanelor lui Călinescu ce par nişte păpuşi sau manechine aruncate în jocul mecanic al vieţii. Cert este că modelul

renascentist al personajului (omul văzut ca microcosm) se degradează în timp. De la Caragiale încoace în literatura noastră se poate vorbi despre o tradiţie a aspiraţiei personajului uman spre rigiditatea obiectului şi despre un adevărat blocaj, specific modern, la nivelul reprezentărilor despre persoană.

Ieşirea din această criză se petrece, cum se ştie – şi în acest punct al discuţiei Radu Petrescu nu spune nimic nou – prin ideologia estetică a experienţei şi a trăirii în imediat. Absurdul vieţii e contracarat prin autenticitatea consumării ei la o mare intensitate, ceea ce şi propun romanele semnate în perioada interbelică de Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mihăescu, Mircea Eliade. Soluţia aceasta e însă parţială, unilaterală. Autenticismul înseamnă o renunţare la metafizică şi la complexitatea construcţiei textuale pe mai multe etaje desfăşurate simultan. Cel puţin, aceasta este părerea lui Radu Petrescu. Din toată demonstraţia sa se vede bine că el e interesat nu doar de aspectele tehnice şi istorice ale scrierii în transparenţă, ci şi de relansarea acestui procedeu.

Subtil cunoscător al metamorfozelor prozei româneşti, autorul *Meteorologiei lecturii* ţinteşte – am mai spus-o în alt context – spre constituirea unei poetici personale, una extrem de ambiţioasă şi de lucidă în datele sale de bază. El urmăreşte să sintetizeze într-un nou tip de scriitură poetica registrelor simultane (cu *background*-ul ei mitologic şi simbolic) şi ideologia autenticităţii în cheie realistă. Toate scrierile sale de ficţiune se desfăşoară în acest sens, cu menţiunea că în spaţiul literaturii noastre terenul investigat e aproape virgin. De aici importanţa enormă pe care Radu Petrescu o acordă operei lui Joyce. Lipsit de o reală concurenţă autohtonă, el are ambiţia de a propune un nou mod de a face roman, ieşit din cunoaşterea pe cît posibil completă a realizărilor europene ce i-au premers.

Lectura operei lui Joyce (în principal romanul *Ulise*), pe care Radu Petrescu o face destul de tîrziu, după 1960, e, probabil, în măsură să explice unele elemente ale evoluţiei viziunii sale epice.

Flaubert şi genialul irlandez sînt scriitorii cu cea mai pronunţată funcţie catalitică în formarea şi desăvîrşirea conştiinţei artistice a prozatorului român. Trei sau patru sînt problemele pe care Radu Petrescu le reţine ca făcînd interesul cărţii lui Joyce în raport cu tradiţia homerică: pastişarea stilurilor istoriei prozei engleze, anularea dualismului microcosm-macrocosm prin inventarea unei tehnici narative ce „lucrează pentru a răspîndi în infinit personajul şi pentru a anexa personajului infinitul” şi construcţia în transparenţă. Radu Petrescu va fi descoperit cu uluire şi satisfacţie faptul că elementele onto-retorice care-l preocupaseră pe autorul lui *Ulise* erau şi propriile sale obsesii (dovadă, insistenta cercetare a structurilor *Iliadei* şi analiza cîntului XII din *Ierusalimul eliberat* în *Ocheanul întors*, parafrazarea retoricilor de gen în *Sinuciderea din Grădina Botanică*, tema omului cosmic în *Matei Iliescu* etc.), şi asta încă înainte de lectura celebrei opere dublineze.

Considerînd romanul *Ulise* drept o realizare estetică de excepţie, „o performanţă foarte greu egalabilă”, autorul român nu ezită să observe – aşa cum a făcut şi în cazul *Falsificatorilor de bani*, romanul lui Gide – că viziunea lui Joyce e, totuşi, una fatalmente limitată. Dacă mişcarea de antropomorfizare a oraşului şi de transformare a celor două personaje principale (Leopold Bloom şi Stephen Dedalus) în nişte uriaşi în perpetuă rătăcire, dotaţi cu o infinită sensibilitate şi inteligenţă, constituie un mare pas înainte în direcţia conturării unei noi forme de cuprindere a lumii şi a omului, care să depăşească impasul dualităţii renascentiste, modul în care Joyce rezolvă raportul dintre sine ca autor şi eroii pe care îi aduce în scenă rămîne nesatisfăcător. Autorul nu se instituie în destinul celor care trăiesc în paginile romanului său, mulţumindu-se să rămînă „figura simbolică a cărţii în curs de a se face”. Era însă strictă nevoie de stabilirea acestei identităţi între cel care scrie şi ideea destinului? Radu Petrescu afirmă că aceasta este singura modalitate de recuperare prin literatură a fiorului tragic, fior pierdut de lumea noastră modernă începînd cu *Eneida* lui Vergiliu.

Dar ce înseamnă în acest caz *tragicul*? Cum am văzut, conceptului i se descoperă o nouă definiţie şi un nou spaţiu de aplicabilitate. Limitarea precisă a valorii sale numai la lumea cărţii este întemeiată, dar asta numai dacă acceptăm să privim literatura ca pe un domeniu opus autodeterminării. Radu Petrescu sesizează această imposibilitate a autodeterminării textuale şi o transformă în realitate epică. Personajele unui text pot fi considerate şi nişte entităţi prin care textul devine conştient de sine. Destinul textului/al personajelor nu poate fi controlat dinăuntru, prin forţe proprii de dezvoltare şi metamorfoză. Acest destin este „scris de cineva din afară”, de autorul textului care ştie, la rîndul lui, că punerea pe hîrtie a unui scenariu epic implică responsabilitatea construcţiei unui destin/a unor destine. De aici apare tragicul, din conştiinţa imposibilităţii de a depăşi ecuaţia literară a „producerii” unei cărţi, care grevează atît asupra celui care scrie (autorul), cît şi asupra celui care este scris (personajul). În cazul revelării adevăratei lor fiinţe, personajele ajung să descopere că ele sînt nişte simple existenţe de hîrtie, fără un alt destin decît acela care le-a fost rezervat de autorul lor. De unde posibila lor revoltă neputincioasă, tragică, supusă în ultimă instanţă fatalităţii textuale (vezi romanul *Ce se vede*, comentat anterior), faţă de creatorul lor cu statut demiurgic.

Lucrul cel mai surprinzător e că această concepţie despre tragic apare deja, chiar dacă într-o formă abia sugerată, în epopeile homerice. În nenumăratele sale reveniri la aceste creaţii fundamentale, la un moment dat Radu Petrescu face două descoperiri de lectură care stîrnesc perplexitatea: afirmarea în *Odiseea,* prin gura regelui Alcinou, a conştiinţei personajelor că viaţa lor e menită să ajungă într-un cîntec (într-o carte) şi prezenţa în *Iliada* a unui pasaj în care autorul se autodescrie în figura unui automat de care depind toate condiţiile producerii textului. Renunţînd să facem mai departe examenul implicaţiilor pe care le comportă aceste neaşteptate descoperiri şi reducînd totul la esenţial, urmează să spunem că epopeile homerice sînt primele (şi

într-un anume sens şi singurele) creaţii tragice ale epicii europene în care personajele se ştiu scrise şi în care autorul e conştient de condiţia sa de destin al acestor personaje.

Graţie primordialităţii lor textuale, cele două mari opere păgîne (dar şi tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide, care le parafrazează în mod ortodox substanţa) trebuie considerate şi singurele realizări în care cartea scrisă conţine în abis cartea lumii, în care, cu alte cuvinte, textul este o imagine directă, nemediată cultural, a universului. Potrivit opiniei lui Radu Petrescu, relaţia în discuţie devine imposibilă în literatura modernă. Ba chiar putem vorbi aici despre o spectaculoasă răsturnare. Cartea scrisă se mută în abisul cărţii lumii. Viaţa devine un simulacru al textului, literatura se transformă într-o lungă parafrază a unor situaţii mitice exemplare. Exemple în acest sens se pot da nenumărate. Le putem găsi în cele mai neaşteptate forme şi structuri şi în literatura noastră şi în literatura europeană.

În ceea ce priveşte proza modernă din prima jumătate a secolului XX, cazul romanului *Ulise* este mai mult decît edificator. Planul anecdotic al cărţii, cel care se doreşte o reprezentare a vieţii contemporane autorului, echivalează şi cu o deosebit de consistentă replică la rătăcirea pe mare a personajului din *Odiseea*. Configurarea acestei situaţii, a faptului că existenţa reală ascunde întotdeauna în subteranele sale invariantele literaturii, nu s-ar fi putut însă realiza în afara acelei tehnici a scrierii în transparenţă al cărei pionier pare să fie Tasso.

Preocuparea lui Radu Petrescu pentru o scriitură de mare concentrare semantică, cu deschidere simultană spre aspectele concrete şi reperele mitologice ale vieţii, derivă din imperativul transpunerii în pagină a unei noi viziuni antropologice, de o altă natură decît viziunea renascentistă de care e impregnată pînă la saturaţie toată cultura modernă, dar similară paradigmei construite de Joyce în celebrul său roman.

Într-un pasaj din *Părul Berenicei* (jurnalul anului 1962), Radu Petrescu constată că „Pasiunile, psihologia, moravurile, ereditatea

şi maladiile fizice şi morale au fost bătute în lung şi-n lat şi n-a mai rămas nimic de aflat în aceste direcţii care acum trebuie abandonate, *fără a fi uitate*, în favoarea explorării divine a omului, adică a omului întreg, total”. Şi mai departe: „Caut Divinul ce leagă pe om de mediul său natural într-o sinteză care e ea însăşi Divinul”. E de notat că ideea aceasta a *omului divin* apare în jurnal şi în sintagma *om universal*. Într-un interviu acordat revistei *Echinox* în 1978 ni se vorbeşte despre *omul macrocosmic*, iar *Meteorologia lecturii* aduce în discuţie problema reprezentării *omului cosmic*. Toate acestea sînt expresii prin care se încearcă punerea în lumină a condiţiei individului uman asimilat universului. Condiţia aceasta îşi găseşte concretizarea în substanţa romanului *Matei Iliescu* aflat încă în lucru în 1962, cînd e găsită formula consemnată mai sus. În transparenţa teoriei lui Radu Petrescu cu privire la *constituirea prezentului* în spaţiul epic, expusă în finalul capitolului V din *Meteorologia lecturii*, se află tocmai cartea aceasta, pe care, din cîte ştiu, nimeni n-a încercat pînă acum să o citească în raport cu jurnalul elaborării ei şi în directă legătură cu poetica autorului. Presupunînd că această lectură se va face cîndva, funcţia formativă, creatoare de nouă viziune ontologică a naraţiunii simultane – reactualizată într-o nouă formă de structura romanului în discuţie – nu poate fi ignorată.

(1988)

VESTEA E ATÎT DE BRUTALĂ, că, auzind-o, aproape zîmbesc. Femeia e încruntată, suferindă, teatrală. Îmi spune totul repede, ca înaintea unui leşin, întîmplarea trebuie înţeleasă şi ca o afacere a ei personală. Menirea de a suferi, de a gîndi că lumea asta e făcută numai ca să te distrugă pe tine. Îi distruge pe alţii ca să te distrugă pe tine. Cine îmi cere să-i citesc asta pe faţă? Însă precis greşesc şi nu am nici un drept să văd în ea un om meschin, ipocrit, învăluit într-o tristeţe de circumstanţă, arborată în stilul „domnişoară bătrînă care nu mai poate de grija celorlalţi”.

Să spui aşa, foarte sec, foarte alb, şi cu vocea scăzută, bolnavă: „A murit Radu Petrescu”. Să te uiţi cu atenţie: vrei să surprinzi izbitura propoziţiei simple pe suprafaţa fizionomică a destinatarului.

Ţi se destinează lovitura de trăznet, destinul lucrează, ehei! Nu, nici o lovitură de maestru. Ceva în mine îmi spusese chiar de la deschiderea uşii că ea va fi un mesager al sorţii, al morţii. Intra în casa noastră pentru prima dată atunci. Am auzit-o, a vorbit limpede, s-a uitat la mine semnificativ. Însă reacţia întîrziată a primitorului, senzaţia că deja ştiu, nici n-avea importanţă ce mi-ar fi putut spune, acea fracţiune de secundă (cît a fost nevoie ca s-o recunosc din întunericul holului) în care presimţisem, înţelesesem, mă şi ascunsesem deja în cutele unui personaj intraductibil. Ca pe scenă, unde simulacrul e sinonim firescului, o persoană cu faţa ei civilă de pe stradă, o mică maşinărie psiho-fiziologică, masca. Masca poate orice. Şi poţi să faci cu ea tot ce vrei. Tocmai vocea ei care-mi cere o participare imediată, imperativă îmi spune că momentul trebuie amînat, pus deoparte ca o fotografie la care vrei să te uiţi mai tîrziu. Nu sînt condiţii pentru singurătate şi stupoare, refuzul unui adevăr atît de dur este un act particular şi profund, revolta e a fibrelor, a ţesuturilor, a sîngelui, lacrimile mele (pentru cine doreşte să le vadă) ar trebui să ţîşnească din tot corpul, eul este o intimitate inviolabilă, faţa mea nu este un ecran TV, dragă domnişoară!

Am, aşadar, figura decent ebluisată a gazdei, fac figuraţie ca pentru situaţia cînd, vezi doamne, tocmai aveam oaspeţi, tocmai ne simţeam bine. Am zîmbit neîncrezător, cum spuneam, cred că asta e sigur. Pentru că aşa ceva, moartea, şi anume moartea lui Radu Petrescu, aşa ceva nu se crede imediat, aşa ceva nu se acceptă dacă în cameră, în aer, în gesturile celor de faţă totul rămîne normal, viu şi obişnuit.

Vestea intrase în casă repede, din pragul uşii, fără nici o pregătire, cu o mînă apăsată pe sînul stîng peste stofa neagră a paltonului. Totul într-o grabă reţinută, caldă. Un piept, un creier care se eliberează, se destind. Nu înţelegi? Tu chiar nu înţelegi? Ochii şi faţa ei. Dar povestirea, sincoparea ulterioară a ceea ce mai ştia. Şi întrebările, semnele de mirare, credinţa că aşa e, n-ai ce face, odată şi-odată, atmosfera calmă a interiorului, faptul că printre noi sînt şi copii, toate acestea interzicîndu-mi o disperare firească, animală şi crudă. Să ţipi că nu-i adevărat. Să protestezi ţipînd că nu-i adevărat. Sau pur şi simplu eu sînt un om atît de complicat, încît nu ştiu să sufăr, nu înţeleg fenomenul că a murit, dar cine a murit, Dumnezeule mare? Cînd, la ce vîrstă a avut Marin Preda deplina revelaţie a morţii? Scrie nu mai ştiu unde despre un mort în sicriu văzut lîngă o poartă, înainte de a fi transportat de duba pompelor funebre, un mort singur, în stradă.

Trei astfel de praguri ale umanităţii mele civilizate peste care n-am putut trece: cînd a murit bunicul dinspre tata, cînd a murit unchiul Gicu şi acum. Să nu poţi trece dincolo, în disperare. Dar sînt oameni pe care i-ai iubit, eşti sigur că i-ai iubit. O educaţie şi o sensibilitate faţă de prezenţa celorlalţi oameni vii care desfide fiorul metafizic al dispariţiei. Sau suferinţa e şi ea o retorică, o stilistică viscerală?

Cum eram sigur că nici vederea trupului aceluia înstrăinat definitiv de lumea noastră, că nici întîlnirea familiei, că nici biserica şi baterea capacului în cuie. Aşteptînd ca în mine să se rupă ceva. Să ies din rigiditatea mea de fiinţă sălbăticită de alfabet. Să plîng, să spun. Stau lîngă soba cafenie de teracotă, cu faţa ca o altă mască,

privirea în podea, pielea pietrificată şi o tăcere foşnitoare, rece, o transpiraţie ca o brumă în care mă închid încă o dată. Mîini întinse şi strînse fără a spune un cuvînt. Mîinile lor personale de mici personalităţi, mîinile unor nume cu rezonanţă, ce altădată poate m-ar fi intimidat. Această complicitate a morţii pe care o acceptăm înscriindu-ne în ceremonie. Moartea care nu sperie, eventual subiectul unei teorii, obiectul unui excurs doct, docil, pe alocuri pedant. Şi moartea mea care desigur nu mă sperie, acum cînd ideea morţii a primit un corp, s-a cuibărit în corpul lui firav de om căruia nu-i mai pasă. Nici mie nu-mi mai pasă de mult. Am picioare şi merg, am mîini pe care le mişc. Dar atîta neglijenţă şi nepăsare faţă de sănătatea mea personală. Sînt ca el. Nici el nu s-a cruţat. Şi dacă el a murit, înseamnă că şi eu am murit puţin. O laşitate a mea, retragerea scîrbită din faţa lumii, fără nici un fel de luptă, fără spaimă ascunsă. Nu ştiu să-mi apăr viaţa decît scriind. Asta am învăţat de la Radu Petrescu. Nu mi-a spus-o niciodată, dar asta am învăţat de la el. Şi cei care rămîn după noi avînd toată libertatea ulterioară de a înţelege sau nu. Deşi ei nu vor înţelege nimic. Vor vedea un cadavru acoperit de braţe de flori, vor vedea o pereche de picioare încălţate inutil în pantofi, vor vedea părul subţire şi rar, pielea pergamentoasă, masca ironică a chipului şi nu vor înţelege nimic.

Între limite

Radu Petrescu este primul mare prozator român pentru care la limitele fiinţei se află scrisul, actul de a scrie şi – ca un reflex al lor – literatura. Drept urmare, toate energiile scriitorului sînt concentrate asupra acestor limite. Fiinţa e împinsă cu voluptate în materia erozivă a scriiturii şi lăsată să-şi definească sensibilitatea, reacţiile, „puterea de luptă”, capacitatea de a genera limbaj şi de a impune semnificaţie. Cel care scrie este el şi tot ceea ce-l înconjoară. Din cuplarea subiectului cu lumea se naşte eul. Limbajul acestui eu permite confruntarea cu multiplicitatea lumii. Să ajungi la această multiplicitate poate fi un scop al scrisului, şi încă unul foarte dificil, cîtă vreme cel care scrie are nevoie de un limbaj propriu, numai al său. Salvarea de literatura care există deja nu e posibilă decît printr-o baie de concreteţe.

Astfel, orice scriitor e ca şi obligat să-şi ascută percepţia, să-şi extindă repertoriul de mijloace prin care investighează realul. Văzul lui Radu Petrescu e monstruos, voinţa lui de a depăşi descoperirile imediate ale acestui văz e enormă. Orice contingenţă, orice eveniment empiric îşi caută transcendenţa. Prozatorul fuge de ceea ce este dat, pentru a căuta chiar în această evidenţă ceea ce este ascuns. Jurnalele sale propun o metafizică a cotidianului, romanele sînt scrise în umbra mitologiei greco-latine şi a celei biblice. Scriitura descoperă şi traversează alte scriituri, unele canonice, altele doar simptomatice şi novatoare, pe care le integrează sau le respinge, aspirînd să le depăşească mai ales la nivelul viziunii. Nimeni pînă la Radu Petrescu nu a vorbit la noi, într-o cultură cu atît de puţine concepte proprii, despre *omul cosmic* (*divin*), despre *viziunea telescopată* a sensurilor unui text şi despre *scrierea în transparenţă*. Există, totuşi, un manual de autor, *Meteorologia lecturii*, carte de o subtilitate copleşitoare – de care

unii critici fug şi azi ca dracul de tămîie. În general, poeticile de autor sînt suspectate de fals. Dar enorma putere de cuprindere a văzului autorului nu serveşte doar scrisul propriu. Ea înseamnă şi o atroce ştiinţă a lecturii, cu repere culturale deosebit de vaste.

Rar prozator, în toată cultura noastră modernă, care să-şi asume cu atîta decizie şi ambiţie de continuator toată tradiţia literaturii europene renascentiste, realiste, naturaliste şi moderne, inclusiv formele ei de avangardă sau experimentale din primele decenii ale secolului XX! Rar prozator şi cu atît mai preţios pentru o literatură ca a noastră, care de 200 de ani încoace se zbate să-şi construiască un fundal, un spaţiu cultural de reverberaţii majore, saturat de acumulări şi de suprapuneri de sensuri, cum se întîmplă, în general, în celelalte spaţii europene. Fără prea multe şanse, se-nţelege, pentru că în viziunea criticii şi istoriei noastre literare totul începe cu Slavici, dacă nu chiar cu Rebreanu, şi se termină de obicei cu Marin Preda, Hortensia Papadat-Bengescu fiind (vezi autorii canonici din noile programe şcolare) o romancieră de luat în seamă „facultativ". Destinul de a fi scriitor român...

Radu Petrescu crede însă că proza românească reprezintă mai mult, că tradiţiile ei europene ascunse au nevoie de o lectură în cunoştinţă de cauză, de noi contexte critice şi intuiţii interpretative.

Nu voi intra încă o dată în amănuntele teoriei lui Radu Petrescu privitoare la direcţiile majore ale prozei româneşti şi la continuităţile ei posibile. Ce mă interesează de data aceasta e grundul somatic al scrisului său, intimitatea construcţiilor sale narative, conceptul său de *om cosmic* şi rezolvările sale ale relaţiei dintre prezent şi atemporalitate.

Biografic vorbind, Radu Petrescu e o fiinţă cu totul specială. Pentru el, o durere de măsea e o formă de plictiseală, dar e de ajuns să vadă la Londra, în Tate Gallery, *Meninele* lui Velásquez în original, pentru a-l apuca durerile abdominale. E o natură haptică (sensibilă la cele mai mici pulsiuni şi reprezentări ale corpului

interior), pe care însă cultura, lectura, caligrafia, desenul, scrisul în act o disciplinează (o geometrizează, îmi vine să spun, în acord cu Herbert Read, că adevăratele reprezentări plastice ale lumii apar în obiectivitatea lor abia odată cu descoperirea geometriei). Componenta corporală a scrisului lui Radu Petrescu e vizibilă mai ales în jurnale, în *Catalogul mişcărilor mele zilnice* şi în *Ocheanul întors* cu precădere. Primul jurnal (din anii liceului şi ai facultăţii) are – cum s-a văzut – o pronunţată componentă bacoviană, cu nervi care dor, cu sonorităţi care fac să vibreze atomii şi cu peisaje apăsătoare, cînd nu dezolante, deşi privite cu o stranie ingenuitate. Latura de genuin a fiinţei autorului apare în toată splendoarea ei în cel de-al doilea jurnal (care conţine şi o mulţime de notaţii teoretice, toate deosebit de interesante), într-un context meteorologic şi geologic de început de lume (Prundul Bîrgăului şi Petriş).

Aici, pentru tînărul scriitor, lucrurile sînt Idei, iar privirea devine un instrument de lucru de o mare precizie. Totul e să ştii să elimini spaţiul aerian dintre lucruri şi să descoperi cum pot fi depăşite, una cîte una, treptele apropierii sau ale depărtării. În lumea localităţii Petriş, suveran e corpul privitorului care savurează totul (laptele, fructele, peisajele, chipurile oamenilor, norii, vegetaţia). Primele jurnale ale lui Radu Petrescu au în ele o componentă gidiană (vezi *Fructele pămîntului* şi *Noile fructe*), fără exaltarea retorică a scriitorului francez, dar urmînd acelaşi patos metabolic al cuceririi spaţiilor experienţei. Literatura propriu-zisă a autorului (cărţile sale de ficţiune) pare departe de această primă treaptă corporală. Ceea ce derutează şi inhibă e caracterul foarte lucrat al acestei literaturi.

Pe de altă parte, textele ficţionale conţin şi zone în care cuvintele primesc încărcături speciale, carnale, făcîndu-te să simţi în ele susurul sîngelui. În romane, corporalul e turnat în alte tipare, drumurile descriptive către semnificaţiile unor fizionomii şi medii obiectuale sînt altfel croite. Şi cînd e vorba de personajele terestre şi de senzaţiile lor contingente, şi cînd e vorba de a lăsa să se întrevadă în transparenţa textului cealaltă lume, conceptuală şi

transumană, a mitologiei greceşti sau a Sfintei Treimi biblice, transferul de corporalitate se manifestă discret, într-o tehnică a acumulării detaliului ce mimează (neintenţionat) realismul stendhalo-balzacian sau materialitatea scriiturii lui Flaubert.

În opera autorului român secvenţele perceptive se întretaie, se lipesc în continuităţi mari, marcate de contraste făcute mai întotdeauna să pună în opoziţie pămîntul şi cerul:

> „...îl conduse în casă, în faţa unei mese acoperite cu lînă neagră şi roşie, croşetată cu ochiuri enorme, pe masă era o fotografie, înrămată cu scoici lipite pe carton şi date cu bronz argintiu, înfăţişînd un bărbat şi o femeie aşezaţi alături pe scaune, femeia privind fix la fotograf, bărbatul cam într-o parte, voinic şi gros, în casă mirosea a sulfină, a busuioc şi a gutui, dar şi a leşie de frecat podelele. O femeie foarte trecută, cu mustăţi, îi aduse, pe o tavă neagră pictată cu îngeri, o farfurioară de dulceaţă şi un pahar cu apă. Din casă şi de afară nu se auzea nimic, doar cîrîitul unei găini, scîrţîitul unei cumpeni. Era mai mult decît linişte, lumea părea zidită, mistuită în aer, lumina eliminase sunetul din univers. Lovind în praf, copitele cailor abea se auzeau, butucul roţilor docarului, frecîndu-se de osii, şi scîrţîitul hamurilor cailor care îşi scuturau capul de muşte veniseră doar ca un ecou îndepărtat şi derizoriu al lumii ochilor ei, pe care i se opriseră ochii. Lumea aceasta căreia îi fusese smuls un organ esenţial, sunetul, era moartă, bărbatul cel gras, femeia cu dulceaţa, vărul Savel, baba şi călugăriţa aveau aerul unor supravieţuitori singuratici. Eliade îşi învîrtea precaut, cu vîrful limbii, prin gură, dulceaţa de trandafir, nu se hotăra s-o înghită, femeia se retrăsese fără un cuvînt şi era din nou singur, timpanele îi erau asediate de linişte ca de albine, pe fereastra mică, pînă la jumătate acoperită cu o maramă, vedea afară, printre salcîmi, un sul de fum, sau de praf, ridicîndu-se la cer. Atunci încet, prevenitor, pentru că Eliade se uitase, cu gura plină de trandafiri, privind prin fereastră, omul tuşi.”

Ce se vede, de fapt, la o privire de ansamblu, în scrisul lui Radu Petrescu? În primul rînd, o teribilă grijă faţă de fiecare cuvînt aşternut pe hîrtie. Nu putem vorbi aici, ca în cazul poeţilor, de un cult al cuvîntului, de o preocupare calofilă pentru expresivitate. *Le mot juste*, cuvîntul potrivit la locul potrivit, asta caută prozatorul.

Evident, modul lui de a scrie înseamnă la tot pasul calcul, matematică sintactică şi sonoră, joc al echilibrelor, totul într-o viziune organică, sublimată în spiritual, cosmo-antropocentrică.

Avem apoi ocazia să descoperim că pentru acest autor limbajul prozei nu este un limbaj direct, instrumental, cum se spune. Prin multe trăsături, el se apropie de limbajul poeziei – fără poetizările implacabile de acolo. Fugind de poezie, de repetiţii, de sentimentalisme, Radu Petrescu pune în practică o scriitură tăiată (exact aşa cum sînt tăiate mingile la jocul de tenis), sincopată, permiţînd salturi temporale şi spaţiale între punctele de tensiune ale universului său romanesc. Scriitura aceasta nu o găsim şi în jurnale, care par mai aproape de tiparul notaţiei tradiţionale, depăşit printr-o infuzie enormă de concreteţe.

Romanul, în schimb, e genul suprem, genul în care se păstrează în lumea modernă memoria ficţională a speciei. Înnoirile sale sînt posibile doar din interior, prin construcţie şi scriitură. Spre deosebire de alţi scriitori postmoderni, Radu Petrescu crede în epic. În acel epic al detaliului, cu mare putere de acoperire, de sorginte realist-naturalistă. Vorbeam la început despre decizia cu care Radu Petrescu înţelege, încă de la primele sale scrieri, să se implanteze în cîmpul literaturii europene. Nu este vorba aici de o adeziune formală, exterioară. În *Sinuciderea din Grădina Botanică* sînt pastişate şi actualizate prin replici stilurile şi scriiturile tradiţiei. Înclinaţia parodică va lipsi mai totdeauna din scrisul autorului. Pastişa, în schimb, e o formă de transgresare spre altceva, spre un nou tip de originalitate. O dată descoperite marile modele transcendente de valorizare şi „optimizare” a fiinţei umane – cel al mitologiei greceşti (om – zeu – destin) şi cel al mitologiei creştine (Fiul – Sfîntul Duh – Dumnezeu), apare datoria de a compune universuri epice care să vorbească simultan despre contingent şi transcendent, despre antropologizarea cosmosului şi risipirea umanului în tot ceea ce-l înconjoară. Mai departe, scrierea în transparenţă permite circulaţia nestînjenită a semnificaţiilor şi simbolurilor între etajele textului. Astfel, scriitura lui Radu Petrescu se personalizează pînă la ermetism.

Autorul ştie că, pentru a cîştiga pariul cu sine, el trebuie să facă joncţiunea între linia livrescă, ludică şi intelectualistă a prozei noastre (Miron Costin, Mateiu I. Caragiale, G. Călinescu) şi cea autenticistă, empirică, obsedată de trăirea în imediat (Camil Petrescu, Max Blecher, Anton Holban). Aceasta e o problemă literară, dar la fel de importantă e problema ontologică. Nu s-a observat încă destul că toate preocupările conexe ale autorului (critica de artă, desenul, observaţiile despre metafizica arhitecturală a unor oraşe) nu fac decît să dea mai multă forţă scrisului său, care constituie un continuu război cu dezordinea, demonicul, morbidul, absurdul gesturilor, urîţenia.

Scriitura lui Radu Petrescu atinge nenumărate forme ale exorcizării prin exhibare. Teluricul (cu obsesia prafului şi a pămîntului degradat) e tratat în regim infernal, spre deosebire de vegetaţie, cer şi nori care dobîndesc semnificaţii celeste. Acestea la un loc, surprinse de o privire tactilă de mare acurateţe, alcătuiesc masa de carne ce înveleşte, diferit de la un caz la altul, scheletele de idei şi simboluri ale romanelor sale în care sînt ascunse şi redutabile componente teoretice.

În *Ce se vede*, de pildă, pe un fundal narativ de o puternică consistenţă socială şi existenţială, sînt plasate teorii referitoare la creaţie, la caracterul divin al scrisului, o întreagă demonstraţie „textualistă” asupra relaţiei autor – scriitură – cititor, totul din perspectiva unei posibile recuperări a tragismului ontologic pe care pînă şi marii romancieri moderni europeni îl pierduseră pe drum. Faptul se întîmpla în perioada anilor ’50 ai secolului trecut (de atunci datează prima variantă a romanului), pe vremea cînd proza noastră se scufunda în cel mai înfiorător tezism şi schematism ideologic, ilustrate de rizibile personaje de mucava.

Sîntem acum într-un alt secol şi proza lumii n-a stat nici o clipă în loc. Cred că va trebui să ne obişnuim să vorbim despre Radu Petrescu în termenii literaturii postmoderne care se scrie astăzi în Europa şi peste Ocean.

(2002)

A NINS TOATĂ NOAPTEA DE MIERCURI. Zăpada se reflectă prin ferestrele mari, fără perdele. Ce expresie înfiorătoare îmi poate trece prin minte: „culoarea naturală a cadavrului”. Trupul lui îngheţat e acolo, privirea îl poate atinge, îl palpează nedumerită din cînd în cînd şi nu se sperie. Privirea mea împăienjenită de oboseală şi durere nu se sperie, deşi ar vrea să fugă. Liniştea, foşnetul şi glasurile stinse ale încăperii devin insuportabile. El pare mai mic în costumul maro, în cămaşa cenuşie, fără cravată, el pare mai mic, mai împuţinat trupeşte sub greutatea celor două buchete de cale care-i strivesc gleznele. Pielea uşor vineţie şi degetele lui rigide şi ca de indigo. O crispare orgolioasă care ne depăşeşte definitiv. Gura zîmbeşte ironic, buzele subţiate de un uşor sarcasm, gura zîmbeşte rece şi dispreţuitor faţă de restul trupului îngheţat. „Nu-i păsa”, spune Ruxandra în incinta mănăstirii Cernica pe drumul ce coboară spre capelă. „Am auzit că pur şi simplu i-a explodat inima”, spune Magdalena Bedrosian într-un birou la Cartea Românească.

Sicriul e lîngă bibliotecă, în stînga. Cărţile lui, teancuri mari de reviste, pereţii cu aceleaşi tablouri. Acoperiţi nepăsător de aceleaşi tablouri. Deasupra capului, praporul lui Horia Bernea. Pe noptieră, o candelă. Cîteva lumînări pe o măsuţă. Pe canapeaua de scai de sub fereastra ce dă în stradă, două portrete de Paul Gherasim (unul e cel ce apare în Proze*), un mic deal al aceluiaşi Horia Bernea şi încă ceva, poate Florin Niculiu. O redescoperire a locului. O inutilă acum recunoaştere a încăperii. Stereotipiile mele de fiinţă vie şi stupidă. Cum să fii? Cum ar trebui să fiu, dacă tot sînt un om căruia nu-i mai pasă? Şi ce ar trebui să-i spun la intrare Doamnei Adela care în nici un caz n-are nevoie de tristeţea mea derutată, pioasă, stîngace, ci poate de o strîngere filială în braţe? Însă lumea în care am intrat e o adunare mai puţin obişnuită.*

Asta ar trebui să-mi dea curaj. Aici poţi fi sigur că moartea e privită cu o detaşare aproape firească, cu un cinism aproape neascuns. Fenomenul – ar trebui să fii convins că aşa se gîndeşte – n-

are cum să-l privească pe artist ca persoană individuală, comună. Ştiu ei că el, artistul, a ştiut mai mult decît oricare altul că va muri, ştiu ei că el a luptat prin tot ceea ce a făcut mai mult decît oricare altul pentru viaţă, ştiu ei că scrisul lui e un strigăt inutil de protest faţă de ceea ce nu cruţă nu iartă, ci numai praf pulverizare amintire întuneric pămînt? Măreaţa adunare ştie toate acestea, măreaţa adunare e o adunare de oameni bolnavi de aceeaşi boală, dar cei care o compun ar putea să fie şi ei mai slabi şi mai umili, mai puţin sofisticat îngînduraţi, mai de carne. Unde e disperarea lor şi a mea? Vorbim, dar ar trebui să nu mai vorbim, discutăm, dar ar trebui să ne interzicem eterna noastră poftă de a pune lumea în termeni, ar trebui să renunţăm să ne ştim sănătoşi sau nesănătoşi, mari sau mici, mulţumiţi sau nemulţumiţi de spiritul nostru profund, pătimaş, auster, strălucitor sau meschin, din cînd în cînd nebun, viu şi nebun.

Reculegerea mea n-a fost o reculegere. O superficială concentrare în tristeţe şi nedumerire. Dumnezeu nu şi-a coborît umbra peste inima mea ca un bolovan pulsatil. Inima mea a rămas grea, toată ziua mi-am simţit gura amară şi ţeasta goală, eviscerată de gînduri. Mi-a fost ruşine, mi-a fost groază de atîta neputinţă. Aş fi putut şi eu să dispar în orice secundă fără nici cel mai mic gest de protest. Dorinţa de a fi solidar, egal cu ceea ce i s-a întîmplat lui. Dacă rămînem vii, dacă nu înnebunim, dacă mai ştim să ne scoatem batista şi să ne ştergem ochii uşor umeziţi înseamnă că moartea celorlalţi nu ne atinge. O vedem şi o plîngem, însă ea nu ne atinge mai mult decît orice alt cataclism. Mergem de parcă cineva ne-ar fi rupt şira spinării, dar viaţa noastră e mai departe de fier, trupul nostru răspunde la toate comenzile, e mai încet dar răspunde, iar limba n-a uitat nici una din mişcările cerute de articularea labialelor, dentalelor, siflantelor, gîtul nostru mai are vocale, gura emite bîlbîieli şi cuvinte, dar încă mai emite ceva, mîna mai e în stare de gesturi pe stradă. Nimic n-a paralizat în noi. Dar privirea? Tristeţea, tusea, ţigara visată, echilibrul, picioarele care amorţesc în imensul efort de a înţelege că trupul din faţa mea nu mai e din lumea noastră, că lumea noastră nu mai e în acel trup, o tăcere a

descompunerii abia începînd, o linişte a unei neauzite degradări, gîndul că acel trup nu mai ştie nimic şi că materia lui nu mai poate fi numită carne şi sînge, că el nu mai are nevoie de un nume. Da, sentimentul, sentimentul, sentimentul că moartea lui Radu Petrescu m-a omorît.

Şcoala ludică şi arcanele autenticităţii

Cu „Şcoala de la Tîrgovişte” începe în literatura noastră noua epistemă artistică sub semnul căreia au fost scrise, în ultimele două-trei decenii, multe cărţi importante pentru procesul de constituire a unui postmodernism românesc. Bineînţeles că atunci, în anii ’70 ai secolului trecut, cînd Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Alexandru George, Tudor Ţopa şi Petru Creţia se hotărăsc, în sfîrşit, să debuteze – şi asta la o vîrstă cînd alţii pot avea deja o operă încheiată – realitatea acestei modificări fundamentale de viziune, mentalitate şi tehnică literară nu era deloc evidentă.

În fond, contextul nostru cultural nici nu prea era pregătit pentru recepţionarea şi asimilarea unor noi modele estetice. Entuziasmul provocat de poezia şi proza generaţiei ’60 era încă în toi. Noutatea părea să fie atributul exclusiv al acestei generaţii. Mult mai tîrziu s-a putut vedea (un adevăr rostit şi astăzi doar cu jumătate de gură) că şaizeciştii nu fac altceva decît să epuizeze, dacă nu chiar să degradeze, o substanţă literară şi o retorică de certă origine interbelică. Ei întruchipau, de fapt, coada de cometă a modernismului românesc. Scurta deschidere politică şi culturală de după 1965 nici n-a reprezentat altceva decît această posibilitate a redescoperirii modernismului nostru dintre cele două războaie, identificat imediat şi ca singura formă de literatură adevărată.

Pe acest fundal înşelător, proza şi eseistica tîrgoviştenilor n-aveau cum să-şi pună în valoare reala lor forţă de impact. Astăzi încă, poziţia pe care cei şase scriitori mai înainte enumeraţi o ocupă în literatura noastră rămîne destul de confuză. Opera tîrgoviştenilor e percepută în continuare – cu unele remarcabile excepţii: Livius Ciocârlie, Mihai Dragolea, Ion Bogdan Lefter, Ioan Buduca, Adriana Babeţi, Monica Spiridon, Al. Călinescu, Ion Buzera

– inadecvat şi îngust, potrivit unor modele de lectură dacă nu anacronice, atunci cu totul elementare.

Situaţia n-are de ce să ne mire. Vechile ierarhii, vechile forme de valorizare critică tind să rămînă şi acum, după schimbarea politică din decembrie 1989, în mare cam aceleaşi. Pînă şi în viziunea unor critici mai tineri, formaţi în atmosfera emulativă a anilor '80, de la care te-ai aştepta la o mai mare luciditate estetică şi la mai multă supleţe în elaborarea şi aplicarea criteriilor de judecată, „Şcoala de la Tîrgovişte" rămîne promotoarea unei literaturi „evazioniste", „neangajate".

Nu vreau să intru aici în disputa relaţiei dintre literatură, politică, morală şi adevăr, dar a face din proprietatea estetică o formă de improprietate axiologică mi se pare cel puţin ciudat. Tîrgoviştenii şi-au propus să fie contemporanii lui Homer, Cervantes, Flaubert, Caragiale, Joyce, şi nu scriitorii reprezentativi ai unor circumstanţe politice şi istorice perisabile. Pariul lor a fost, şi este încă, unul (să nu ne ferim de cuvintele mari!) cu eternitatea, nu cu istoria. Au încercat, într-adevăr, să fugă din istorie (atenţie! nu însă şi din cotidianul vieţii individuale) şi, în măsura în care această fugă le-a reuşit, putem să spunem despre ei că sînt nişte „evazionişti", adică nişte atemporali.

„Şcoala de la Tîrgovişte" nu reprezintă o enclavă sau o rezervaţie estetică a literaturii noastre din perioada comunistă. În încercarea ei de a propune o nouă ideatică artistică, această grupare de scriitori s-a întîlnit – poate fără a-şi conştientiza participarea la o acţiune comună – cu poetica „şcolii onirice" (Dumitru Ţepeneag, Leonid Dimov, Virgil Mazilescu), cu poezia lui Mircea Ivănescu şi Emil Brumaru, scriitori inconfundabili, dificil de încadrat în nomenclatorul de trăsături al generaţiilor din care, potrivit vîrstei, ar trebui să facă parte.

Din păcate, relaţia fundamentală care uneşte aceste mişcări şi poetici scapă demersului critic şi în momentul de faţă. Aparenţele înşală în continuare. Tot ce s-a sesizat, deşi la un nivel de confortabilă superficialitate, e faptul că prozatorii generaţiei '80 au

multe afinităţi cu tîrgoviştenii, cu mentalitatea lor ludică şi metaliterară, autobiografică şi ironică, interesată de potenţialul estetic al pastişei, ironiei şi parodiei. Nimic mai mult decît nişte observaţii de bun simţ, pentru că, dacă e să stăm drept şi să judecăm retroactiv, toate caracteristicile enumerate mai sus apar în literatura noastră încă de la începuturile ei, la „bonjuriştii" Kogălniceanu, Negruzzi, Alecsandri şi mai tîrziu, la clasicii Odobescu, Hasdeu (prozatorul), Caragiale, Creangă. Ceea ce ar putea repune altfel în discuţie vechea obsesie a „tradiţiei organice" în cultura românească.

Spuneam că „Şcoala de la Tîrgovişte" marchează în literatura noastră un alt început. De fapt, tîrgoviştenii sînt, ca şi autorii prejunimişti ai perioadei 1830-1860, nişte scriitori-amfibie, „eclectici" (cum ar spune Alecu Russo), călare pe două tipuri fundamentale de viziune: cea modernă, pe care o trage înapoi, spre negaţia de sine, chiar postmodernitatea *avant la lettre* a unor scrieri ca *Ţiganiada, Iluzii pierdute. Un întîi amor, O alergare de cai, Flora română, Dicţionar grotesc, Catastihul amorului. La gura sobei, Duduca Mamuca, Pseudokynegetikos,* şi cea transmodernă, pe care o împinge înainte acuta conştiinţă a devenirii formelor şi motivelor literare, dar şi ideea că Dumnezeul creaţiei e mort şi că astfel totul este permis, inclusiv suspendarea istoriei, intrarea în postistoria literaturii.

„Şcoala de la Tîrgovişte" e, înainte de toate, un atelier de lectură. Unul de înaltă clasă. De la Homer la Joyce şi de la Grigore Ureche la Dimitrie Stelaru să zicem (pentru a da un exemplu mai puţin convenţional), literatura europeană şi cea autohtonă sînt cunoscute pînă în cele mai mici implicaţii. Tîrgoviştenii ştiu totul despre literatură, şi încă ceva pe deasupra. Dorind să fie de la bun început nişte clasici, adică nişte scriitori ieşiţi din actualitate, ei sînt mai mult decît nişte moderni. Ei îi citesc pe Amiel sau pe Caragiale, pentru a găsi soluţia trecerii dincolo de fundătura Noului Roman francez, se reîntorc la Flaubert sau la fraţii Goncourt pentru a depăşi criza reprezentării realiste, regăsesc

tiparele invariabile ale tradiţiei, pentru a le resemantiza în formule din nou viabile.

Au fost contemporanii „obsedatului deceniu” fără ca asta să le afecteze în vreun fel seninătatea imperturbabilă a scrisului. Au fost, într-adevăr, nişte neimplicaţi. Ideea de „roman politic” i-a făcut să zîmbească. Cu proza lui Marin Preda, Breban sau Buzura nu s-au avut bine niciodată. Romanul social, romanul psihologic nu i-a tentat. Ar fi fost vorba despre nişte structuri prea univoce, prea tendenţioase. Ca să nu mai vorbim despre neîncrederea lor în obiectivitatea de tip realist, despre reculul lor în faţa determinismului de factură istorică. Nu i-a interesat tipicitatea, ci metafizica naturii umane. Au evitat temporalitatea în favoarea mitologicului şi simbolicului.

Cărţile lor de proză (nu însă şi jurnalele) propun alternativa unor lumi epice construite numai aparent pe modelul evenimenţialităţii aristotelice. Factologia, cîtă există, aparţine structurilor de suprafaţă şi ea e menită să pună în funcţie infrastructuri cu mare putere de acoperire ce înglobează realul în cultural, prezentul în mit. Tîrgoviştenii au ştiut de la bun început că orice scriere literară este, la urma urmelor, un fel de insectă prinsă în cristalul transparent al tradiţiei, situaţie care o face cu atît mai fascinantă, mai poliedrică. Trecerea privirii epice prin acest cristal în care s-au topit implacabil tehnici, teme, procedee, motive anterioare este în cazul lor o operaţie la vedere.

Mitul autorului inocent şi al originalităţii genuine este în felul acesta total discreditat. Într-o lume în care totul preexistă, nu mai poţi să fii, ca scriitorul renascentist, un inginer al operei, ci cel mult un *bricoleur* al ei. Invenţia pare exclusă, singura cu putinţă rămîne inovaţia. Adept al construcţiei „corintice” şi al antireprezentării, scriitorul *bricoleur* porneşte de la nişte elemente date, de multe ori incompatibile sau disjuncte, pentru a ajunge la un obiect nou, cu propria sa funcţionalitate. Construcţiile lui

> „reprezintă o concentrare de experienţă artistică şi, mai mult decît atît, triumful unui stil care e în acelaşi timp al veneraţiei şi al ironiei.

> Scriitura lui e în cel mai înalt grad contextuală, înţelegerea ei presupunînd cunoaşterea modelelor în funcţie de care îşi caută şi-şi descoperă originalitatea. Ceea ce izbeşte în primul rînd la acest prozator superior este caracterul *literar* al compunerilor sale, voinţa şi, aş zice, chiar obsesia literarului. Ne aflăm în faţa unei puternice vocaţii critice, pentru care manifestarea artistică are sensul unui experiment".

Citatul de mai sus e un fragment din prezentarea pe care în 1970 Matei Călinescu o făcea cărţii lui Alexandru George, *Simple întîmplări cu sensul la urmă*. Or, e mai mult decît evident că în această caracterizare avem de fapt portretul-robot al tipului de scriitor pe care l-a impus în literatura noastră „Şcoala de la Tîrgovişte". Ar trebui, totuşi, să adăugăm pătrunzătoarelor observaţii ale lui Matei Călinescu, încă o constatare: fuga lui Alexandru George şi a comilitonilor săi din faţa realismului pedestru şi simplist nu e doar una în cultură, ci şi în propria biografie.

Toţi forează aici, în spaţiul individualului, ca într-un teritoriu strident neconvenţional şi plin de prospeţime, poate şi cu conştiinţa că autoanaliza de sine e aceea care creează stilul. În încercarea de a sintetiza cele două direcţii fundamentale ale prozei noastre despre care vorbea Radu Petrescu în *Meteorologia lecturii*, naturala viziune livrescă (pentru că în literatură a fi natural înseamnă a fi în modul cel mai sincer livresc, adică om de cultură) îşi adjudecă astfel şi o foarte importantă componentă autenticistă.

Toţi tîrgoviştenii scriu jurnale sau adoptă în multe cazuri formula jurnalului ca structură a scrierilor lor de ficţiune. Pentru ei viaţa e un jurnal (şi nu un roman, cum sînt înclinaţi să creadă prozatorii de factură balzaciană), iar jurnalul nu e un text non-literar, ci celălalt nume al operei. Concepţia tînărului Mircea Eliade despre „romanul indirect" capătă astfel amploare şi o nouă profunzime. La Eliade e, totuşi, vizibilă o ruptură între lumea vieţii şi cea a ideilor. Cînd literatura îl oboseşte prea tare, autorul *Şantierului* redevine savant. Pentru Radu Petrescu ideile răsar din cotidian şi se ascund în cotidian. La Mircea Horia Simionescu

contingenţa e scena unui teatru pe care se repetă aceeaşi piesă. Petru Creţia inventariază imaginile evanescente ale norilor ca şi cum ar trece în revistă lumea conceptelor platoniciene. Perisabilitatea universului imediat e recompusă în cărţile lui Tudor Ţopa prin ochii pictorului şi ai bibliotecarului. Cotidianul din jurnalele tîrgoviştenilor e unul deja ştiut, deja textualizat. Lumea este un text nu pentru că obiectele ei s-ar constitui într-o scriere naturală ce-şi aşteaptă lectura, ci pentru că substanţa ei e una integral transformată în propoziţii, în sensuri şi mesaje culturale preexistente.

Ideea aceasta de a te situa simultan în existenţă şi în cultură, în experienţa ta şi în depozitul de experienţe literare acumulate de-a lungul timpului, era sau redevenea nouă în literatura noastră din urmă cu mai bine de treizeci de ani graţie prozatorilor tîrgovişteni. Modelul unui personaj în acelaşi timp social şi mitic (ca în romanele lui Radu Petrescu şi Costache Olăreanu) sau cotidian şi livresc (ca în cărţile lui Mircea Horia Simionescu şi Alexandru George) împărtăşeşte acelaşi deziderat, reprezintă o nouă şansă pentru construcţia epică.

Ştim însă bine că într-un context literar dominat de obsesia adevărului social, politic şi istoric (obsesie explicabilă într-o lume fără istorici, sociologi, gazetari, oameni politici care să-şi merite numele) cărţile ce încearcă să se sustragă cronologiei nu pot avea prea mare trecere. Tîrgoviştenii au fost receptaţi mai degrabă ca nişte excentrici decît ca nişte scriitori importanţi şi reprezentativi. Cei care au forţat reevaluarea lor şi corecta lor situare în ierarhia valorilor au fost cîţiva critici şi scriitori din generaţia ’80. Trăim însă în momentul de faţă un nou moment de recul, în care tocmai problema reconsiderării şi afirmării unor direcţii literare distincte pare a fi evitată. Avem (şi e o mare şansă că avem) o „Şcoală de la Tîrgovişte”, dar ne lipseşte cu certitudine un Lovinescu.

(1998)

ORICE CREAŢIE E într-un anume sens o reluare. Aici, în această idee deloc spectaculoasă, apare originalitatea lui Radu Petrescu. El nu poate fi un exemplu pentru acel tip de scriitor postmodern, adept al unei morale relativiste a scrisului, care crede că în literatură totul este permis. Literatura nu poate fi decît parafrază pentru că, dacă vrea să rămînă ea însăşi şi să-şi salveze durabilitatea, literatura e obligată să lucreze cu modele. În proza lui Radu Petrescu teama faţă de o lume pe care simţurile, raţiunea şi cuvintele nu ar mai putea-o stăpîni e perceptibilă în transparenţa paginilor. Scriitorul e un pulsional, un senzual, un fascinat al visceralităţii şi al marginilor de oroare ale vieţii. El este însă, nu mai puţin, şi un exeget al spiritului şi al ideii, al perfecţiunii şi al frumuseţii.

Această atracţie a frumuseţii e o fugă spre ceva, un ideal salvator, deşi imposibil, pentru că Radu Petrescu e o natură sfîşiată. În literatura sa nu există nimic idilic, nimic calofil. Putem vorbi despre idilism ca despre o matrice clasică, idealizarea poate fi cel mult o operaţie de îmblînzire a lumii. Dar lumea trebuie să primească o formă. Radu Petrescu nu crede în formele provizorii. El nu crede nici în acel tip de scriitură reificantă care exclude sensibilitatea subiectului uman. Nimic nu poate fi atins şi privit decît prin imaginea omului. În imaginea cerului poate fi descoperită imaginea omului şi invers. În felul acesta, autorul lui Matei Iliescu *ajunge să facă elogiul* omului divin *sau al* omului cosmic. *El e convins că devenirea internă a literaturii europene ţinteşte spre acest tip de personaj. Şi în felul acesta trebuie citit romanul său de debut, ca o reluare şi o rescriere a unor scenarii epice originare făcută la parametrii absoluţi ai erosului.*

Mai există însă şi o altă componentă a operei lui Radu Petrescu asupra căreia nu putem să nu ne oprim cuprinşi de tulburare. E vorba de interesul special pe care-l manifestă autorul faţă de raţiunea intimă a scrisului. În cazul intelectualului adevărat viaţa şi

opera se confundă. Scrisul e – aşa cum credea şi Hortensia Papadat-Bengescu – un echivalent al senzaţiei pure, percepţia şi actul de imaginaţie literară se pot în unele cazuri contopi. Pentru că totul în existenţa scriitorului ţine de un destin care i s-a dat, iar în cazul scriitorului român destinul lui dramatic este tocmai acela de a fi scriitor român.

Nu ştiu cît de bine a fost înţeleasă această idee a lui Radu Petrescu. Ea nu are nimic de-a face cu sentimentul românesc al fiinţei. Demnitatea şi responsabilitatea scrisului vin în contradicţie cu fatalismul mioritic. Dacă ai devenit scriitor, nu poţi să nu-ţi asumi şi religia lucidă a scrisului. Cu scrisul nu te joci, aşa cum nu te poţi juca cu existenţa lui Dumnezeu. Ca şi credinţa, scrisul îţi confiscă întreaga fiinţă. Scrisul nu poate exista nici el în afara unui ritual. Aici nu poate fi vorba de grabă, ci doar de ritm, iar ritmul activităţii de a scrie devine ritmul propriei tale existenţe. La fel, obsesiile vieţii scriitorului sînt şi ele tot obsesiile scrisului. Dar în acelaşi timp obsesiile scrisului sînt şi obsesiile lecturii. În acest cerc fantasmatic se înscrie toată literatura lui Radu Petrescu.

Puţini scriitori români au înţeles aşa cum a înţeles el că abia cercul acesta, prin care toate dualismele existenţei sînt anulate, dă măsura responsabilităţii unui creator. Dacă viaţa există pentru a fi scrisă, atunci scrisul este ceva la fel de preţios şi de complicat ca şi viaţa însăşi. E ceea ce ne spune fiecare propoziţie ieşită din mîna lui Radu Petrescu.

Mică programă editorială

Aşa cum se întîmplă de obicei cu orice mare grupare literară, „Şcoala de la Tîrgovişte” a devenit încetul cu încetul un mit. Un mit necesar, după cum ţine să ne asigure realitatea prozei noastre de azi, în care bună parte din mentalitatea estetică, formele stilistice şi structurile narative dominante sînt în esenţa lor „tîrgoviştene”. În ce-i priveşte pe membrii de fapt şi de drept ai acestei „şcoli” – ei sînt deja nişte clasici ai modernităţii. Ai unei modernităţi deja postmoderne – ar trebui, poate, spus, chiar dacă această afirmaţie ar complica în plus lucrurile. În orice caz, se poate observa cu ochiul liber că din 1980 încoace modelul tîrgoviştean şi-a dovedit tot mai pregnant viabilitatea, provocînd filiaţii, succesiuni creatoare, reflexe mimetice, chiar şi forme de prozelitism.

Poate că aceasta a fost una dintre raţiunile pentru care, în urmă cu cîţiva ani, am discutat cu poetul Călin Vlasie, directorul Editurii Paralela 45, şi am decis să înfiinţăm o nouă colecţie intitulată chiar aşa, „Şcoala de la Tîrgovişte”. Ideea noastră a fost imediat îmbrăţişată de eseistul şi prozatorul Mihai Dragolea, unul dintre puţinii noştri specialişti în subtila poetică a prozatorilor aici în discuţie. Ulterior i s-a raliat Ion Bogdan Lefter. Sînt sigur că, dacă ar mai fi fost în ţară, Dan Culcer (cel care a împămîntenit în critica noastră formula „Şcoala de la Tîrgovişte”) s-ar fi alăturat şi el acestei iniţiative.

Apoi, în timp, au urmat cîteva discuţii de tatonare cu Mircea Horia Simionescu. Dar şi eu şi Mihai Dragolea ne-am dovedit o vreme neputincioşi în a-l cîştiga de partea ideii. Cu Alexandru George şi Costache Olăreanu nici măcar nu am reuşit să stabilim un contact, ultimul dispărînd neaşteptat de repede dintre noi. Cît despre întîlnirile mele sporadice cu Tudor Ţopa, acestea alunecau mai întotdeauna în alte discuţii decît cele legate de o posibilă

colecţie în care să-i republicăm cărţile.

Şi totuşi, adevărata datorie a acestei colecţii era faţă de Radu Petrescu, unul din marii reprezentanţi ai prozei noastre postbelice. Simţeam în sinea mea această obligaţie de a readuce în actualitate opera lui Radu Petrescu şi în calitate de prieten al scriitorului în ultimii săi ani de viaţă. De aceea eram invidios pe Editura Humanitas care-şi asumase sarcina de a publica în continuare următoarele secvenţe mari ale jurnalului său. Ba chiar credeam că interesul editurilor pentru opera lui Radu Petrescu atinge cote ridicate şi n-ar mai prea fi loc şi pentru alte iniţiative.

Or, lucrurile nu stăteau deloc aşa – fapt pe care aveam să-l constat după cîteva întîlniri cu Doamna Adela Petrescu. Între timp, prin două-trei retipăriri, se dovedise că acest mare scriitor nu era şi un autor foarte vandabil. Vînzarea cărţilor ce par anume făcute pentru o elită culturală e dificilă în continuare în România. Iată, după publicarea *Catalogului mişcărilor mele zilnice*, Editura Humanitas a abandonat ideea de a duce la bun sfîrşit editarea integrală a jurnalului...

Împreună cu Doamna Adela Petrescu, ţinînd seama şi de sugestiile lui Ion Bogdan Lefter, cu ajutorul colegei mele de editură Ruxandra Mihăilă, am reuşit să punem la punct un proiect de mai lungă durată al editării şi reeditării cărţilor lui Radu Petrescu. De la Cluj, Sanda Cordoş a venit cu ideea publicării unui volum de poezii (texte încă îngropate în cîteva publicaţii din perioada imediat următoare celui de-al Doilea Război). Am hotărît să începem cu cîteva texte necunoscute, de mici dimensiuni, şi cu strîngerea în două-trei culegeri tematice a eseurilor şi articolelor risipite de autor în presa noastră literară şi culturală din anii ’60-’70 ai secolului trecut.

Aşa au apărut monografia *G. Bacovia* (1999, teza de licenţă a autorului), culegerea de eseuri pe tema artelor vizuale *Locul revelaţiei* (2000) şi *Ocheanul întors – Caiet jurnal* (2001, alt text inedit al autorului, reprodus şi în facsimil într-o carte care deschide colecţia „Şcoala de la Tîrgovişte” lansată în noiembrie 2001 la Tîrgul de Carte „Gaudeamus”). În momentul de faţă, cea de

a cincea carte a jurnalului lui Radu Petrescu (să facem, totuşi, o mică recapitulare: I. *Ocheanul întors*, 1978; II. *Părul Berenicei*, 1981; III. *A treia dimensiune*, 1984; IV. *Catalogul mişcărilor mele zilnice*, 2000) se află în stadiul pregătirii pentru tipar. Propusă iniţial să apară la Editura Humanitas, sub titlul *Prizonierul provizoratului*, cartea îşi caută încă numele. Vom vedea dacă, totuşi, paginile jurnalului nu ne vor oferi un titlu mai bun[1*].

Nu e deloc uşor să publici textele inedite ale unui autor care nu mai e în viaţă. Fără dăruirea şi munca efectivă de dactilografiere a manuscriselor a Doamnei Adela Petrescu şi fără abnegaţia lui Ion Bogdan Lefter (cel care şi prefaţează primul şi ultimul dintre cele trei volume publicate de noi pînă acum) aceste cărţi nu ar fi putut fi aduse la lumină atît de repede. E adevărat că în spaţiul criticii noastre aceste apariţii nu au avut parte de prea multe consemnări.

Să fie vorba aici de o anume iritare a acelor critici care pînă în 1990 mizau pe alte valori, acum intrate într-un prelungit con de umbră? Cred, pe de altă parte, că această nouă colecţie (în care am retipărit de curînd şi prima carte a lui Tudor Ţopa, *Încercarea scriitorului*) nu va fi primită cu prea mare entuziasm. Nici „Colecţia 80”, în care, de-a lungul a cinci ani, au apărut aproape 100 de titluri, n-a stîrnit prea mari fervori din partea criticii. Fapt explicabil şi care n-are rost să fie analizat aici. Disputele în jurul canonului postbelic al literaturii române sînt în continuare, după cum se poate vedea din presa literară, deosebit de aprinse. Colecţia „Şcoala de la Tîrgovişte” ar putea fi şi ea percepută că o încercare de forţare a canonului timpului de faţă…

Sigur că toate aceste implicaţii, în fond normale în orice literatură vie, nu au cum să afecteze programul nostru editorial. Pe lîngă cea de-a cincea secvenţă a jurnalului, Radu Petrescu va fi prezent la Paralela 45 în următorii ani cu încă cel puţin trei cărţi inedite: integrala poetică (o mare surpriză, fireşte!), un volum de corespondenţă, o culegere de eseuri despre proză şi roman. Alături de aceste cărţi, în colecţia „Şcoala de la Tîrgovişte” vor apărea multe alte titluri aparţinînd celorlalţi membri ai grupării. Ediţia a II-a a romanului *Punte* de Tudor Ţopa se află deja în lucru şi

credem că autorul va reuşi să finalizeze în scurtă vreme romanul inedit *Continenter*. Sîntem în aşteptarea lui Mircea Horia Simionescu. Noi îi cerem un text inedit (şi multă lume ştie deja că şi jurnalul lui MHS are proporţii impresionante), domnia sa ne spune, ca de obicei, că nu mai poate scrie de mult… Deşi, după *Paltonul de vară*, cine ştie ce surprize de proporţii ne aşteaptă din nou! Iar editura noastră s-ar simţi onorată să fie părtaşa unor astfel de surprize… Vom retipări şi o parte din cărţile lui Costache Olăreanu (autor disputat, fireşte, ca şi Mircea Horia Simionescu, şi de alte edituri), pentru început volumul *Confesiuni paralele*. Pe listă sînt, de asemenea, şi cărţile lui Alexandru George şi Petru Creţia. Sperăm ca zeii să ne fie favorabili…

Iată, prin urmare, o colecţie cu multe retipăriri şi destule inedite. Nu ne-a scăpat din vedere nici posibilitatea de a strînge într-o culegere revistele manuscrise ale membrilor grupului. În mod firesc, vom ajunge la un moment dat să publicăm şi o carte album a „absolvenţilor” Şcolii Tîrgoviştene, cu fotografii, facsimile, desene, documente de viaţă civilă, transcrieri de pe benzile de magnetofon, bibliografie generală şi dicţionar onomastic (sic!).

Vor urma, cu siguranţă, ediţii critice, serii de autor. Încă ne mai gîndim dacă nu ar fi bine să lansăm deja în cadrul colecţiei şi o serie de studii critice dedicate autorilor în discuţie. E mult de lucru. Avem multe teme de rezolvat. Dar dacă-i şcoală, şcoală să fie!… E tot mai greu să fii astăzi prozator fără să fi trecut prin „Şcoala de la Tîrgovişte”. Iată un adevăr care se învaţă acum nu doar la Universitate, ci şi din noile manuale de liceu…

(2001)

Post scriptum. Scris în decembrie 2001, textul acesta face referinţă doar la cărţile publicate pînă atunci în cadrul colecţiei. În momentul de faţă (februarie 2003) lista completă a volumelor apărute în „Şcoala de la Tîrgovişte” e – în ordine cronologică – următoarea:

Radu Petrescu – *Ocheanul întors (caiet jurnal),* 2001;

Tudor Ţopa – *Încercarea scriitorului*, ediţia a II-a, 2001; Mircea

Horia Simionescu – *Redingota*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, 2002; Tudor Ţopa – *Punte*, ediţia a II-a, 2002; Costache Olăreanu – *Frica* (titlul vechi: *Confesiuni paralele*), ediţie revăzută, 2002; Radu Petrescu – *Prizonier al provizoratului*, 2002.

1[*] Cartea a fost publicată între timp sub titlul *Prizonier al provizoratului* (aceasta e sintagma exactă aflată într-o pagină a jurnalului) în noiembrie 2002.

În căutarea scrisului încet

Am 28 de ani şi sînt profesor de română într-un cartier muncitoresc din oraşul Zărneşti. Port părul lung şi pantaloni trapez. Am terminat de şase ani facultatea. Am terminat de cinci ani armata. Cîndva scriam poezie, un fel de poezie. De cîte ori mi se făcea silă, frică, lehamite, de cîte ori simţeam că m-am apropiat periculos de mult de o margine de autism şi încremenire scriam poezie. Poezia mea era poezia unui om încremenit. Cîntăream cuvintele, le curăţam de pieliţe şi oscioare, scoteam din ele orice urmă de sînge şi le puneam pe hîrtie. Eram un tînăr de o luciditate sumbră, rece, încrîncenată, inumană, depresivă, isterică. Eram bolnav de dorinţa de a deveni scriitor. În locul sîngelui cuvintelor, sîngele meu. În locul cuvintelor mele, eu. În locul alfabetului, piele. În locul meu, gloria.

Nu mai sînt acel tînăr. Am mai făcut un pas înainte. Port după mine o eternă geantă neagră plină de extemporale, teancuri de compuneri, pixuri, carneţele, cărţi. Fără o carte pe care s-o ascundă în pîntecul ei întunecat, de animal de pradă, geanta mea n-ar mai avea nici un haz. Sînt un ins care ştie ce vrea. N-a găsit încă drumul, dar ştie ce vrea. Acasă, adunate prin dosare, strînse între învelitori pergamentoase din hîrtie de împachetat sînt poeziile mele, unele scrise pe ambalajul poleit al pachetelor de ţigări Amiral, altele pe foiţă străvezie, subţire şi aspră, pentru copiile dactilo. Cîteva texte înşirate pe manşetele revistelor literare, altele risipite prin carneţelul de însemnări cu liniatură de aritmetică. Urme murdare ale pixului cu pastă, scrisul meu care îşi caută încă liniştea caligrafică şi n-o găseşte. Credinţa mea în spontaneitatea educată.

Am 28 de ani şi am început să fac fotografii, mi-am cumpărat

un aparat de mărit, developez filme şi le transpun pe hîrtie raster. Privesc în jur ca şi cum ochiul meu ar fi obiectivul unui aparat de fotografiat. Curtea în care stau mă sufocă. Ziduri, rufe întinse la uscat, straturi meschine de flori, scări, soare, ferestre, magazii, o poartă verde de fier. Încăperea minusculă în care locuim mă apasă. Braşovul e un oraş în care nu am cu cine comunica, în care nu mă întîlnesc cu nimeni. Duminica, toamna mai ales, îmi agăţ aparatul de fotografiat de umăr şi o pornesc prin oraşul vechi. Alte ziduri, alte porţi, alte ferestre. Respiraţia largă şi capul sus. Pasul plin de speranţă. Străzi, ulicioare, vegetaţie, cer, schelele din jurul Bisericii Negre, străzi urcătoare pavate cu piatră cubică, pereţi mîncaţi de lepra anilor, curţi şi copaci bătrîni. Sînt singur şi-mi aud foşnetul hainelor. Sufăr de singurătate. Sufăr de singurătatea propriilor mele cadre fotografice din care lipsesc oamenii, de singurătatea picioarelor mele încălţate în ghetele albastre din piele întoarsă. Merg şi tac.

N-am împlinit încă 30 de ani. Am terminat facultatea, m-am rupt de mica gregaritate a grupului nostru, acum îmbrac sacouri şi pantaloni la dungă, sînt profesor, pun note. Din cînd în cînd mă tund singur. M-am despărţit de prieteni, m-am însurat, am doi copii. Scriu scrisori şi tînjesc după o libertate imposibil de imaginat. Trăsăturile mele devin mai aspre, părul cărunt, faţa trasă, copiii cresc. Am început să trăiesc pe cont propriu, să gîndesc pe cont propriu, scriu despre viaţa mea şi totul mă nemulţumeşte. Sînt prea timid, sînt prea speriat de monotonia care mă aşteaptă. Scriu tot timpul despre această monotonie. Tot ceea ce nu-mi convine se numeşte tristeţe. Tot ceea ce-mi răneşte sensibilitatea poartă acelaşi nume.

Merg zilnic cu autobuzul, sînt navetist. Capul îmi huruie ca un motor obosit. Scot cartea din geantă şi citesc. Ridic ochii de pe carte şi iarăşi citesc. În ceafă apare un fel de căldură plăcută. Mîinile devin moi. Ochii mi se înceţoşează. Şi moţăiala mea face parte din aceeaşi metafizică negativă a vieţii mele. E normal să mi se întîmple ceea ce mi se întîmplă. Aşa am gîndit de cînd mă ştiu şi

pentru încetineala secretă a tonusului meu vital această intuiţie s-a dovedit salvatoare.

Îmi spun că ar trebui să fiu mai atent la oamenii din jur, dar nu pot fi atent. Feţele lor mă descumpănesc. Orizontul lor de viaţă mă înfioară. Hainele lor ponosite îmi zbîrlesc pielea. Corectez teze, ascult compuneri, răsfoiesc manuale. Citesc cărţi şi reviste literare. Nu mă aleg decît cu julituri, cu pieliţe, cu pojghiţe de imagini, cu fragmente de stări. Nu am răbdare. Nu sînt consecvent. Revistele literare mă fascinează. Le privesc cu dispreţ, dar ele continuă să mă fascineze. De cîte ori deschid o revistă literară o fac cu înfrigurare. Trebuie să se întîmple ceva. Trebuie să găsesc. Scriu pentru că nu găsesc. Dar ce caut? Un fel de muzică surdinizată caut, un fel de lume, nişte culori, o sensibilitate acută, tăioasă. Caut un păienjeniş de cuvinte care să-mi amintească de mine.

Caut ca prostul. Scriu prost. De cîte ori mă aşez la masa noastră din bucătăria 2/1 o transpiraţie rece îmi inundă axilele, mi se scurge în jos pe coaste, îmi umezeşte cămaşa. Încep să respir mai agitat, mă lăţesc deasupra paginii ca un păianjen din jungla braziliană, caut prima propoziţie pînă cînd începe să-mi zbîrnîie ceva sub ţeastă. Şi tot prost iese. Şi tot crispat sînt. Dar nu mă las. Nu ştiu ce înseamnă asta, nu ştiu unde vreau să ajung, dar nu mă las. Nu ştiu ce mă aşteaptă, nu ştiu dacă voi reuşi, dar nu mă las. Sînt încăpăţînat ca un catîr. Sînt plin de energie ca un cal închis în padoc. Nu-mi pun deloc problema că încăpăţînarea poate aduce cu sine consecvenţa. Nu mă gîndesc la aşa ceva. Consecvenţa mea e în carne şi inima mea vibrează ca un disc străbătut de impulsuri electrice. Am terminat-o cu poezia şi încep să descriu incursiunile mele prin oraş, statul în casă, temniţa curţii, geamul autobuzului, egoismul fiziologic al fiinţei mele fără glas. Am început să decupez zilele, să fac din ele unităţi existenţiale de unică folosinţă. Tern. Plicticos şi tern. Cenuşiu. Precar şi cenuşiu. Monoton şi incredibil de banal. Zilele pur şi simplu, zilele mele de profesor, nu pot fi transformate în aventuri.

Poezii şi dosare, praf şi hîrtii. Dosarele se numesc *Acţiuni* sau

Sintaxă. O sintaxă pentru acţiune. Cred că asta visez. Sau mai degrabă numai o sintaxă pentru că nu ştiu cu adevărat ce este acţiunea. Aşa încît citesc proză. Citesc romane. Citesc jurnale. Citesc pagini scrise de prietenii mei cu care schimb scrisori. Nici ei nu tolerează acţiunea aşa cum o expun cărţile. Să faci totul pentru a pulveriza acţiunea. Nu este o ambiţie. Este o presiune care vine din afară. Din zgomote, din mirosuri, din sclipiri, din vîjîitul vîntului şi din ropotul ploii, din ceasul care ticăie pe masă şi din pocnetul oaselor obosite de statul pe scaun. Lumea e acoperită zilnic de tăvălugul vorbelor oficiale. Vorbe rostogolite şi iar rostogolite prin cuvîntări, şedinţe de partid, lecţii de învăţămînt politic, canale de radio şi televiziune care nu pot strivi lumea. Chiar aparatul de fotografiat îţi arată cît de monstruos de bogată în detalii e lumea. Tu trebuie să vii cu sintaxa. Atît.

E o prostie să crezi aşa ceva? Poate că nu e tocmai o prostie şi aştept tremurînd momentele de singurătate, momentele de transă, momentele de grandomanie în care să scriu. Să scriu proză pentru a găsi satisfacţia de a sparge în mii de bucăţi monolitul acţiunii. Satisfacţiile mele sînt negative. Textele mele sînt un fel de exorcizare a insuportabilităţii. Textele mele sînt casa şi drumul, hainele şi mîncarea, şcoala şi strada, cotidianul pur.

Dar nu e vorba numai de sintaxă aici. Mai e vorba şi de muzică, ritm, respiraţie. De tempo şi de bătăile intermediare ale virgulelor, de loviturile finale ale punctelor. De sincope, rupturi sonore, dizarmonii calculate. De cuvinte în care scrîşnesc consoanele, de catifeaua somnoroasă a vocalelor şi de inima care pulsează ca un pumn, calm, speriat, inaudibil. Dar ce legătură au toate acestea cu proza? Şi de ce mi se pare că zgomotele şi ritmurile corpului meu ar trebui să se audă în ce scriu? De ce propoziţiile trebuie să ţîşnească, să zboare, să alunece, să şuiere, să curgă, să cadă fîşîind la pămînt? De ce cred eu că toată miza scrisului e aici şi că sînt un scriitor fără voce, fără timbru, fără ureche? Visez propoziţii în somn. Visez muzica lor, zgomotul lor ordonat. Caut să le articulez altfel, să scot logica punctuaţiei din ţîţîni. Experiment experiment experiment. Ce fac eu e un experiment. M-am plictisit deja de

propriile mele experimente. Sînt prea complicat. Sînt prea inhibat. Sînt constipat. Cum să învăţ să scriu ca elevii mei pe care tot eu îi învăţ să scrie? Mă atrage imperceptibilul. Mă atrage inexplicabil imperceptibilul.

Mă fascinează încetineala pe care ţi-o poate oferi scrisul. Numai scriind se poate trăi încet, intens, fără senzaţia că ţi-a scăpat ceva. Fără să pierzi ceva. Aşa că iată ce caut. Nu pot să-i spun lui Gheorghe Iova ce caut. Ar rîde de mine. Nu pot să-i spun lui Mircea Nedelciu ce caut. Ar zîmbi sardonic. Nu pot să-i spun lui Gheorghe Ene ce caut. E prea departe. Nu pot să-i spun colegului meu Sorin Pop ce caut. Cu el beau bere. Nici mie nu pot să-mi spun ce caut. M-ar copleşi disperarea. De aceea am un aer absent, faţa mea e brăzdată de un fel de spaimă, de aceea vorbesc cu unii sau cu alţii fără să ştiu ce spun, de aceea am ajuns să cred tot timpul că esenţialul e în altă parte.

Scriu la întîmplare. Scriu despre orice. Niciodată despre lucrurile esenţiale, niciodată în conformitate cu. Trebuie să străpung un blindaj, trebuie să mă pot despărţi de singurătate, de mărunţişuri, de anodin, de repetabil, de hainele mele de profesor, de mutra mea înfumurată, derutată. Urmează lungi perioade de abandon, în care deschid la întîmplare cărţi. Cărţi deschise şi aruncate. Pagini care-mi spun cîte ceva. Pagini care nu-mi spun nimic.

Urmează lungi perioade de abandon în care discut cu prietenul Teodor Rusu despre pictură, despre Poiana Mărului, despre casele vechi şi gospodăriile ţărăneşti. Privesc tablourile prietenului meu, le analizez, mă îmbăt de mirosul culorilor de ulei, mă pierd în spaţiul larg al pînzelor grele de pastă. Mă aplec peste pînzele mici şi le urmăresc pierdut pensulaţia. Melancolia mea coincide cu melancolia prietenului meu. Fotografiez atelierul lui. Fotografiez împreună cu el dealuri, căpiţe de fîn, case, garduri, pereţi coşcoviţi, iarba, hăţişurile vegetaţiei, norii, prundişul rîului. Ştiu că se poate. Ştiu că aş fi în stare.

Şi iată-mă ţinînd în mînă o carte pe care scrie *Ocheanul întors*.

L-am cunoscut pe autorul ei şi mi s-a părut un om aspru, fixîndu-te cu o privire caldă, metalică. Limpede şi metalică. Mă gîndesc la sclipirea unei peniţe inoxidabile. Mă gîndesc la apa de gheaţă a unui lac montan. Piele uscată, păr rar, fragilitate şi grabă. Gît puternic, zîmbet amar, piele uşor ridată, tînără încă. Gesturile lui Radu Petrescu sînt reţinute şi primitoare. E palid, are faţa osoasă, subţiată de acizii scrisului. E sprinten şi grăbit, obosit, încordat. Sînt aproape, nespus de aproape, senzaţia că semănăm. Senzaţia că sînt un om fals. Corpul meu e un fals. Cuvintele mele sînt false. Goale şi false. Descărnate şi impersonale. Dar iată cum se pune pe hîrtie o propoziţie. De parcă abia în momentul acela ai fi deschis ochii, de parcă abia în momentul acela ai fi început să gîndeşti. Nu trebuie să te sileşti să vorbeşti altfel dacă simţi că lumea e altfel. Nu trebuie să te grăbeşti. E caraghios să-ţi plîngi singur de milă. E umilitor să nu poţi ridica ochii din pămînt ca să priveşti cerul. E o nebunie să accepţi informalul. E curată nebunie să faci din atingerea informalului o virtute, o formă orgolioasă de diferenţă. Ai să mori ca Rimbaud.

Sau să crezi că bezmeticeala ta e şi bezmeticeala altora. Sînt oameni mult mai tineri decît tine care nu pot asista neputincioşi la derularea propriului lor exil. Sînt oameni care trăiesc în cu totul alt prezent, de parcă în prezentul acela s-ar fi născut. Citesc jurnalul lui Radu Petrescu cum nu se poate mai încet şi mai ruşinat. Cartea emană o sinceritate dezarmantă. Există, iată, şi un firesc al scrisului. Bun, hai să zicem că tu eşti un neîmpăcat cu tine, dar trebuie să te împaci măcar cu lumea. Cu lucrurile şi gesturile cele mai umile. Nu trebuie să-ţi pui ochelari pentru a le vedea. Nu trebuie să te îmbraci în armură pentru a suporta atingerea lor neplăcută. Nu poţi să-ţi cauţi bucuria în muţenie sau fericirea în izolare. Neliniştile tale nu trebuie să devină zvîrcoliri inutile, care-ţi sug energia şi-ţi întunecă faţa. Cel care scrie nu se află mai sus decît ceilalţi. Este egalul lor, dar el deţine privilegiul observatorului. Zilele lui nu se scurg ca apa printre degete.

Vorbim, povestim. Ascult şi vreau să fug. Abia acum ambiţia mea de a deveni scriitor începe să se clatine. Nu poţi să lupţi cu o

singură mînă, nu poţi să sari într-un singur picior. Ai nevoie de trupul întreg. Ai nevoie de spaţiu şi mult aer de respirat. Grija de a lăsa în urma ta ceva e lipsită de sens. Laşi ceea ce merită să fie lăsat şi nu tu decizi asta. Ai devenit scriitor şi accepţi metabolismul acestui corp care e scrisul. Îl hrăneşti, îl protejezi, îl laşi să te chinuie cu durerile lui. Dormi în corpul acesta şi te trezeşti în corpul acesta. Te supui crizelor lui de creştere. Mori odată cu el. Dar mai presus de toate îl laşi să respire, îl laşi să te modifice. Te supui capriciilor lui, îi alimentezi capilarele cu sînge. Dar cum să pompez sînge în ceea ce scriu? Cum să-mi recapăt inocenţa cu care într-o zi de iarnă, la internatul de la Sighişoara, am început să scriu o pagină de proză? Cum să ajung la acel calm indescriptibil al paginii care se umple de la un capăt la altul?

Mă aflam într-o sală de cinematograf. O sîmbătă liberă. Ieşisem în oraş. Internatul rămăsese pustiu. Stam pe scaun lîngă o fată a cărei frumuseţe n-o remarcasem încă. Nu ne vorbeam. Îi simţeam mirosul de curăţenie, mireasma de parfum auster, îi percepeam mişcările şi sclipătul ochelarilor ei cu lentile groase îmi fulgera din cînd în cînd ochii. Zumzetul aparatului de proiecţie. Aerul cald. Era iarnă afară şi urmăream pe ecran un film de Antonioni. Poate *Eclipsa.* Poate *Aventura*. Nu puteam fi atent la dialogurile actorilor. Nu înţelegeam acţiunea. Nici un fel de atracţie pentru fata aceea. Doar o mare emoţie lipsită de obiect.

Şi brusc atenţia mea reţinută doar de mişcările de pe ecran. Începeam să descopăr că înapoia acestor mişcări ale oamenilor de celuloid se află o altă mişcare. Era mişcarea aparatului de filmat. Văzusem multe filme pînă atunci şi niciodată nu mă gîndisem la această mişcare. Nu-mi pusesem problema continuităţii sau discontinuităţii ei. Fata de lîngă mine urmărea concentrată ceea ce se întîmpla pe ecran. Gîtul ei avea o încordare ciudată. Era la fel de emoţionată ca şi mine. Mişcările trupului meu reverberau în carnea ei. Simţeam asta. Iar carnea ei reuşea să-şi păstreze decenţa, atenţia de privitor. Cînd s-a aprins lumina în sală, mi-am dat seama că filmul mă enervase. Descoperisem că mişcarea

aparatului de filmat era lipsită de logică. Ea nu exprima un punct de vedere, prezenţa unui ins exterior întîmplărilor privind neutru şi fără întrerupere ceea ce se întîmplă. Fata de lîngă mine era o fiinţă deşteaptă. I-am explicat ce descoperire făcusem. N-a înţeles.

Aveam 18 ani şi această descoperire mă descumpănea. Ceva se tulburase în mintea mea. Lumea nu era o unitate continuă. Poezia nu era o artă a continuităţii. Nici filmul. Iar eu eram un om cu un foarte puternic instinct al continuităţii. Nu-mi plăceau rupturile. Încă de pe atunci nu-mi plăceau salturile în timp şi-n spaţiu. Nu-mi plăceau întreruperile şi nici viteza. Nu-mi plăcea să citesc repede. Nu-mi plăceau textele scrise repede. Nu-mi plăcea fuga pe pagini. Ar fi trebuit să nu-mi placă nici poezia.

M-am întors la internat, am rupt cîteva foi liniate dintr-un caiet de şcoală şi am început să scriu proză. Un om cobora pe nişte scări şi ochiul lui funcţiona ca un aparat de filmat înregistrînd continuu cele mai mici detalii. N-am putut să scriu mai mult de două pagini. Mă simţeam ameţit. Mi-era foame. În corp îmi rămăsese o nelinişte enervantă. Era îngrozitor de greu să scrii proză. Să compui o muzică de cuvinte care se înlănţuie ca paşii în mers. Să găseşti cuvinte potrivite pentru ceea ce vezi şi auzi. Era îngrozitor de greu să scrii încet, să simţi înăuntrul tău greutatea fiecărui cuvînt pe care îl pui pe hîrtie.

Uitasem acest episod. L-am uitat pur şi simplu, aşa cum vrei să uiţi cît mai repede lucrurile care te sperie. Nimic din scrisul meu de pînă la 28 de ani nu mi-a mai adus aminte de el. Dar într-o zi am deschis *Ocheanul întors* şi am înţeles. Totul era atît de simplu, atît de clar. Mi-am amintit atunci şi de fata aceea atît de *comme il faut* care ştia să-şi transforme emoţia în decenţa unei priviri educate.

FOTOGRAME CU MIRCEA NEDELCIU

MIRCEA NEDELCIU A FOST UN OM fascinant şi cred că prietenia mea cu el a fost, înainte de toate, o formă de fascinaţie. L-am cunoscut în urmă cu mai bine de treizeci de ani la filologia bucureşteană şi de atunci am rămas toată viaţa prieteni. Am avut acest privilegiu. Şi toţi cei care l-am cunoscut pe Mircea Nedelciu şi ne-am aflat în apropierea lui nu putem să nu recunoaştem că acesta a fost un mare dar pe care ni l-a făcut soarta.

Cu dezinvoltura şi inteligenţa lui scăpărătoare, cu rîsul lui mucalit de tînăr bărbat trecut prin multe, care înţelege relativitatea lucrurilor, Mircea Nedelciu ne-a cucerit pe toţi. Era într-adevăr irezistibil, nu puteai să nu-l iubeşti. Rar un asemenea cuceritor de oameni şi de teritorii ale vieţii deloc exotice, deşi, pînă la el, rămase parcă necercetate! Exista în Mircea Nedelciu această subtilă vocaţie de a sesiza imediat neobişnuitul lucrurilor obişnuite.

Cînd l-am cunoscut, m-a frapat în primul rînd dezinvoltura lui, calitate ce putea fi lesne confundată cu superficialitatea, cu uşurătatea unui mod de a fi. Îi simţeai forţa, dar nu-i puteai vedea imediat profunzimea. Iar frumuseţea lui fizică, de efeb hollywoodian, care a zdrobit probabil multe inimi feminine, te descumpănea şi mai mult. Dar Mircea îşi purta acest însemn cu nepăsare. Nu-i păsa nici de suprafeţele vieţii, nici de profunzimile ei. Ça m'est egale, *obişnuia să spună. Era modul lui de a evita sau nega încurcăturile vieţii, emoţiile, ideile primite, regulile, îmbîcseala conceptelor. Dincolo însă de această formulă franţuzească bună la toate, exista în Mircea Nedelciu o curiozitate faţă de viaţă şi o plăcere de a trăi de-a dreptul molipsitoare. Lumea toată părea să-i aparţină, ceea ce se poate vedea şi din scrisul lui condus cu aplombul unui observator îmbătat de bucuria descoperirii unei lumi pe care oamenii încearcă s-o cunoască fără a reuşi vreodată s-o înţeleagă cu adevărat.*

Curiozitatea lui Mircea era fundamental o curiozitate vizuală. Sorbea totul din ochi: oameni, lucruri, cărţi, reviste, peisaje, fotografii, afişe, vitrine, inscripţii. Devora marile filme poloneze,

italiene şi ruseşti ale anilor ’70 de care erau pline cinematografele bucureştene, era mereu însoţit de un aparat de fotografiat, ne plimba după el prin cafenele zgomotoase şi subversive înţesate de tineri pletoşi şi de fete cu fuste scurte, prin cinecluburile studenţeşti ale perioadei dezgheţului comunist, rîdea de ambiţiile noastre adolescentine şi încrîncenate de a deveni scriitori.

Nu părea să creadă cu adevărat în ceva. Scria încă din perioada liceului, dar scrisul era pentru el o ocupaţie la fel de banală şi la fel de spectaculoasă ca oricare alta. Tot ceea ce-l înconjura, tot ceea ce i se întîmpla să facă „îi era egal”, pentru că el se simţea altfel construit. Era prin definiţie un nonconformist. Nu-l interesa dacă noi (eu, Ioan Flora, Gheorghe Ene, Sorin Preda, Gheorghe Iova, Constantin Stan, Ioan Lăcustă, Emil Paraschivoiu şi alţi prieteni de la filologia bucureşteană, care nu au ajuns, din fericire, scriitori) îl înţelegeam sau nu. Nu căuta să facă prozeliţi, de fapt nici nu prea avea ce să ne propună pentru că revolta lui (faţă de sine? faţă de lume?) era a unui anarhist cu zîmbetul pe buze. Dispreţuia fanatismul şi era un duşman neîmpăcat al manipulării, adică un om liber. N-a fost un doctrinar, nici măcar al „textualismului” – asta e o falsă impresie şi o eroare ireparabilă a criticii noastre, pe care Mircea a îngenunchiat-o, încă de la primele sale cărţi, fără drept de apel.

Şi dacă Mircea a avut şi vocaţia grupului (studenţii filologiei bucureştene a anilor ’70 îşi amintesc, probabil, de revista-de-perete-afiş Noii*) asta s-a întîmplat, în primul rînd, graţie marii sale curiozităţi faţă de oameni şi faţă de idei. Exista în fiinţa lui Mircea şi o altă calitate extraordinară: disponibilitatea pentru risc. Îl atrăgea riscul noutăţii şi al lucrurilor negîndite încă. Era incredibil cu cîtă pasiune se implica în orice discuţie. Dar îi lipsea patima. Îşi apăra propriile poziţii, părînd că e în stare să apere orice poziţie. Ştia să rîdă, era una dintre reacţiile lui cele mai naturale, chiar şi în dezbaterile cele mai aprinse.*

Nu-i plăceau paradoxurile, nu-şi căuta cuvintele, nu făcea pe deşteptul şi nici nu punea mare preţ pe deşteptăciune. Nu-i plăcea să dea lecţii, îţi explica dacă era nevoie. Avea umor, îi plăceau poantele,

întîmplările cu haz, fabulele esopice produse chiar de imediatul vieţii. El însuşi era un povestitor inepuizabil care te făcea să-l urmăreşti cu gura căscată. Şi mai mult decît toate, în ciuda aptitudinilor sale de bricoleur *al naraţiunii, Mircea Nedelciu era un prozator care credea nestrămutat în ideea de poveste. O altă particularitate a lui care descumpănea şi îţi punea pe jar încrederea în spiritul său novator.*

Realitate şi izomorfism textual

Există scriitori pentru care mijloacele, procedeele, formele, de care se folosesc atunci cînd scriu par lucruri de la sine înţelese, ca respiraţia sau ca circulaţia sîngelui. Într-o atare situaţie mijloacele literaturii devin bunuri comune ale instituţiei, elemente preexistente de care se poate dispune cu seninătate, de vreme ce utilitatea lor a fost verificată de precursori iluştri sau de contemporani celebri demni de toată încrederea. Sociologia literaturii a constatat de mult că pentru fiecare domeniu (gen sau specie) al instituţiei scrisului artistic există întotdeauna, în funcţie de epocă, o normă stilistică, o scriitură curentă, adoptabile şi modificate sau nu, după caz, puse şi repuse în circulaţie, uneori şi cu iluzia originalităţii. Adopţiunea este preferabilă contestării şi angajării în limbaj pe cont propriu, potrivit ipotezei că un cod dinainte stabilit şi cunoscut de toată lumea oferă şansa unei sporite inteligibilităţi.

O bună parte din romanele „obsedantului deceniu”, dar şi unele dintre prozele actualităţii care încearcă să suplinească reale sau inventate carenţe de informaţie ne-au obişnuit cu ideea curajului de a spune nişte adevăruri fruste, fără preocupare de stil. Sigur, argumentul camilpetrescian ne este tuturor bine cunoscut. Şi totuşi…

Că în felul acesta eticul începe să submineze statutul esteticului, să degradeze interesul scriitorului pentru felul cum scrie (o dimensiune esenţială a creaţiei sale), s-a observat pînă acum în suficientă măsură, pentru a ajunge mai departe la constatarea că retorica de preferinţă a acestor romane nu face decît să confirme istoricizarea unor forme de compoziţie şi enunţare, desuetudinea unui limbaj artistic obosit de prea insistenta frecventare, cu o destul de redusă forţă de impact.

Să fie, oare, presiunea pe care realul (trecut sau prezent) o exercită asupra dorinţei scriitorului de a-l reprezenta atît de puternică, încît textul să se resimtă chiar la acel nivel al său (stilul) ce îi pune în discuţie calitatea de produs literar personal, original? Sigur că nu, şi aici avem argumentul atîtor volume remarcabile, comentate la vremea apariţiei lor cu un interes şi o insistenţă pe deplin justificate.

Şi totuşi, revenind şi avînd în vedere aspectul mai general al situaţiei, iar nu excepţiile, nu putem să nu observăm că în proza noastră de actualitate un anume tip de limbaj şi de perspectivă auctorială par atît de în firea lucrurilor, încît tot soiul de automatisme şi stereotipii (ţinînd de compoziţie, atitudinea faţă de personaje, relaţia descriere – naraţiune etc.) împînzesc pînă la saturaţie o mulţime de cărţi, altfel cît se poate de onorabile. E cu atît mai grav cînd locurile comune atrag în sfera lor de manifestare temele, subiectele, motivele. E cu atît mai regretabil dacă orizontul de aşteptare al cititorului e astfel subapreciat, iar autorul ignoră dorinţa acestuia de a intra în dialog cu textul său, preocupat de raporturile în necontenită mişcare om – realitate.

Toate aceste evidenţe alcătuiesc un context asupra căruia a reflectat cu siguranţă (cum textele înseşi ne-o arată) şi Mircea Nedelciu, autorul – după debutul cu *Aventuri într-o curte interioară* (1979) – al unui nou, remarcabil volum de proză scurtă, implicit polemic şi declarat autoreflexiv prin chiar titlul care îl pune în circulaţie: *Efectul de ecou controlat*. Şi pentru că tot ne-am obişnuit în ultimul timp cu repetata invocare a noţiunii de *curaj*, de ce să nu aducem în discuţie şi în acest caz problema curajului? Actele de curaj ale scriitorilor se deosebesc în multe privinţe şi nu se ştie dacă nu ar trebui să vedem în sfidarea unor obişnuinţe de percepţie, reprezentare şi gust o manifestare din categoria marilor îndrăzneli din spaţiul artei. Trebuie spus că acesta e în primul rînd curajul celei de-a doua cărţi a lui Mircea Nedelciu.

A vorbi însă despre sfidare poate părea puţin exagerat, mai rar folosita noţiune de „insolitare” fiind mai puţin conotată agresiv şi,

eventual, preferabilă. Scopul urmărit de Mircea Nedelciu e dublu: insolitarea realului, dar şi a celui care, prin text, ia cunoştinţă de imaginea acestui real. Cititorul e provocat la un nou tip de atenţie faţă de materialitatea textului şi de actul lecturii, mai conform cu realitatea scrisului. Lui i se cere disponibilitate şi concentrare pe relevarea unor convenţii manipulate de autor fără nici o grijă de a le ascunde. E invitat la conştientizarea iluziei, aşadar la implicare şi opţiune morală împreună cu personajele aduse în scenă. Nu în ultimul rînd i se cere să se identifice cu situaţiile individuale şi să-şi asume conflictele puse în joc, potrivit acelei cerinţe, teoretizate în carte, a „subiectivităţii colective”.

Dar această continuă violentare a obişnuinţelor cititorului nu este o mănuşă aruncată de autor la modul teribilist, cum se întîmplă mai ales în poezia de ultimă oră, ci efectul unei implicări profunde în acţiunea de a reprezenta realul într-un mod cît mai adecvat naturii şi manifestărilor sale.

Considerînd deocamdată numai problema mijloacelor, ţinînd seama şi de nenumăratele observaţii privitoare la importanţa acestora pentru cunoaşterea adecvată a realităţii sublimate în imaginea scrisă, e cît se poate de limpede că în prozele lui Mircea Nedelciu meditaţia asupra condiţiilor şi şanselor unei lecturi prin implicare, ca şi asupra funcţiei procedeelor de care dispune scriitorul pentru realizarea inteligibilităţii dorite, se desfăşoară cu o febrilă luciditate.

Dacă substanţa prozei ce împrumută titlul întregii culegeri pune problema formei în care ar trebui concepute nişte informaţii pentru a deveni inutilizabile într-un context dat, cartea în sine are în vedere declanşarea unui efect controlat cu precizie asupra conştiinţei cititorului. Volumul lui Mircea Nedelciu nu delectează şi nu stîrneşte pasiuni evazioniste, dezangajante, pentru că el nu face posibilă nici o clipă uitarea lumii în care trăim. „Clientul” din *Claustrofobie* ar putea fi oricare dintre cititorii leneşi, inadaptaţi prin comoditate şi pasivitate psihică, exigenţelor scriiturii. *Efectul de ecou controlat* denumeşte astfel dezideratele unei strategii de autor în contextul difuzării şi corectei socializări („A nu se oferi

textul spre consum, ci spre întrebuinţare” – recomandă autorul) a produsului muncii sale.

Problema este în egală măsură una de mesaj şi de cod. Dacă lipseşte codul potrivit – cod pe care, ajutîndu-se de conexiunile deja existente în conştiinţa sa literară şi de jaloanele puse la dispoziţie de autor, cititorul trebuie să-l înveţe parcurgînd cartea – mesajul receptat prezintă distorsiuni, deformări, este fals sau doar parţial înţeles.

Să notăm aici că, în ciuda tuturor precauţiunilor luate de autor, riscul unei decodări eronate există chiar şi pentru cititorul profesionist, pentru că scrisul lui Mircea Nedelciu se conformează doar în mică măsură accepţiunii obişnuite a termenului *proză*. Imaginea realului e în acest volum altfel ţesută decît într-o povestire sau nuvelă tradiţională. Această ţesătură nonliniară, cu neobosite valenţe simultaneiste, îşi găseşte o motivare abia în finalul cărţii, prin transformarea personajelor de pe parcurs într-o singură colectivitate solidară („De fiecare dată cînd apar, personajele ar trebui să poarte aceleaşi nume şi fiecare nume propriu ar fi bine să desemneze acelaşi personaj”), reprezentînd însăşi diversitatea lumii, complexitatea vieţii. Pe de altă parte, autorul consideră că nu trama epică ar trebui să suscite interesul cititorului, ci motivele care au condus la adoptarea unei convenţii prin care faptele povestite devin literatură: „Orice intrigă captivantă se bazează pe un mobil *economic* al comportamentelor personajelor”. În aceeaşi ordine de idei e de reţinut şi această observaţie din ultima secvenţă a culegerii: „Acesta este un text documentar care nu poartă un titlu. Autorii consideră că etichetarea este un act de semnificare specific comerţului şi au, de data aceasta, puterea să o refuze”.

Putem atunci considera prozele lui Mircea Nedelciu drept o expresie a unei singure *texturi* semantice, drept o unică, mare *metaforă sociologică*?

Personajele cărţii trimit la o realitate populată de persoane, caractere, mentalităţi, atitudini şi categorii profesionale extrem de

diverse, extrem de reprezentative pentru dinamica noastră socială. Realitatea surprinsă de autor e vie, contradictorie, infinit nuanţată, uneori brutală, alteori civilizată, uneori univocă, alteori discontinuă. Această realitate poate fi abjectă şi tandră, naivă şi calculată, eroică sau defetistă. Mediile sînt, în general, cele periferice, dar aceasta nu înseamnă că se mai poate vorbi în continuare despre aşa-numita „descoperire a banalului”. În cartea lui Mircea Nedelciu, banalitatea – dacă e să păstrăm în continuare termenul – se redimensionează. Nu vom mai găsi aici acele „făpturi neînsemnate”, resemnate, condamnate la acceptarea unei vieţi anodine, meschine, anoste ci tineri animaţi de un accentuat activism sau care l-au profesat cîndva. Chiar dacă mişcarea în care se antrenează îi face uneori ridicoli sau stupizi şi îi transferă în categoria „învinşilor”, toţi aceşti tineri sînt personalităţi potenţiale (cum este întreg grupul de terapeuţi claustrofobi), inşi în stare de performanţa realizării pe scara vieţii.

Dincolo de anonima viaţă a străzii, a magazinelor, a localurilor, a mijloacelor de transport în comun, a coridoarelor facultăţilor, a holurilor de hoteluri, a staţiunilor balneo-climaterice, în *Efectul de ecou controlat* sînt rînd pe rînd individualizaţi recalcitranţi zeloşi, conţopiste bovarice, bătrîni trăind în cea mai curată inactualitate, şantierişti de ocazie şi vînzătoare îndrăgostite, pierde-vară şi pleşcari cu facultatea terminată sau nu, electricieni sentimentali şi standardiste asemenea, „activişti culturali” fără complexe culturale, salvamontişti şi „zîne” înşelate, tehnicieni împărţiţi între erotica domoală şi obsesia propriei biografii de dosar, directori pentru care limba literară poate fi şi facultativă şi falşi şoferi de taxi, tineri de bani gata şi fotografi suferind de inadaptare, pictori-filosofi şi scriitori ce se împotrivesc literaturii.

Obişnuit cu ideea înscenării realităţii în text, cu impersonalitatea calmă a unei relatări în spatele căreia autorul de obicei se ascunde, destinatarul de „efecte controlate” va fi confruntat pe parcursul acestei cărţi cu destule stări de perplexitate: „Dacă cititorul simte cumva tocmai acum nevoia să se scarpine sau a uitat să dea cuiva un telefon, n-a scos ceva din

priză, îi e sete, etc. etc., este rugat să întrerupă puţin lectura, să-şi rezolve problema şi să continue după aceea. Desigur, dacă mai are chef”. Voinţa autorului de a tulbura confortabilitatea, de cele mai multe ori domestică şi pasivă („A nu se citi acest text în pat sau cu buiota pe picioare!”), a actului receptării este neîndoielnică. De avut în vedere aici şi dispunerea în pagină, *blanc*-urile, alternarea neanunţată a persoanelor gramaticale, propoziţiile scrise cu majuscule sau între bare, încastrarea dialogului în blocul narativ etc. La fel de evidentă este preocuparea lui Mircea Nedelciu pentru reabilitarea şi restabilirea unor canale de comunicaţie, producător de text – receptor, perturbate sau „înfundate” de obişnuinţe diverse.

În cuprinsul cărţii apar şi multe rezolvări ale întrebărilor ridicate de coerenţa şi continuitatea discursului narativ. Sînt rezolvări prin care cititorului i se propun noi relee, noi tipuri de conductori estetici. Noutatea nu este, pentru că nu are cum să fie, una absolută. Importantă este redistribuirea, reajustarea unor elemente preexistente.

Recuperarea „sociologică” a realului coincide de multe ori cu o recuperare a tradiţiei unui punct de vedere sau a unei atitudini narative. „Momentul” caragialian se converteşte în formula „transmisiunii directe”. Ideea povestirii liniare sau cronologice e, pe de altă parte, repudiată prin recursul la montajul de planuri paralele sau de scrierea caleidoscopică (şi aici ne vom gîndi la Dos Passos). Starea de interferenţă a limbajelor îşi găseşte un reper posibil în intertextualitatea *telquel*-istă). Înaintarea rectilinie a sensului cedează locul unui spaţiu de notaţii diseminate, cu mari şanse de a sugera simultaneitatea secvenţelor existenţei. Printre alte obiective urmărite cu obstinaţie de autor se numără şi acela al descoperirii unei constelaţii de structuri prin care textul să devină izomorf lumii reprezentate. Cum ar fi posibil acest lucru la modul absolut putem afla din consideraţiile despre „scriptorul mileniului al treilea” cuprinse în textul final.

Materia acestei culegeri de proze scurte pare ordonată de o mulţime de aparate de ascultare-redare a realului. Continue sau

dispersate, imaginile şi informaţiile oferite sînt / par adesea produsul unor transcrieri de benzi de magnetofon, pelicule filmice, fragmente din ziare, cereri şi acte oficiale etc. Nici una din aceste „transcrieri” nu poate fi nevinovată din punct de vedere estetic, mediul (mijlocul) devenind, cum a arătat McLuhan, la rîndul lui o sursă de mesaj. De aici senzaţia de insolit a unor lucruri altfel cît se poate de obişnuite.

Evident, nimic întîmplător în toată această masivă desfăşurare tehnologică. Tehnologia e şi ea un argument al angajării optime în real. Realismul pe care-l profesează autorul *Efectului de ecou controlat* pretinde o recalculare şi o relansare pe un teren resemantizat a condiţiilor şi sarcinilor literarului. „Şi pe voi trebuie să vă recupereze cineva, dar în afară de literatură nu mai cunosc vreo altă instituţie care să se ocupe de asta”, se spune undeva *à propos* de funcţia socială a textului.

Încrezător şi, în acelaşi timp, neîncrezător în şansele literaturii de a „traduce” adecvat şi eficient realul, Mircea Nedelciu există în raport cu lumea cărţii sale ca un reporter ce pare a-şi fi uitat meseria (perimetrul de observaţie şi scopurile de rigoare) dar nu şi strategia de lucru, şi comite din neatenţie descoperiri şi înregistrări spectaculoase oriunde ochiul şi urechea sa sau prelungirile lor tehnice se întîmplă să zăbovească mai mult de o clipă. Sigur că nu poate fi vorba de neatenţie aici, pentru că puterea generalizatoare a textuării este în *Efectul de ecou controlat* una aproape exemplară.

Mircea Nedelciu scrie proză / texte cu un aplomb mai puţin obişnuit cititorului nostru de azi. În ciuda curentării pe care el o resimte la tot pasul, în ciuda stării sale de buimăceală provocată de continuul bombardament cu mesaje insolite şi inedite din lumea de zi cu zi transpuse în omologii structurale, acest cititor va recunoaşte, o dată cartea închisă, că siguranţa cu care autorul îşi compune şi conduce scriitura nu ţine de un simplu joc de-a experimentul, că experimentul acesta este o asumare în profunzime a unei acţiuni cu efecte dintre cele mai serioase.

Literatura poate cît de cît să schimbe lumea, acest fapt este posibil, dacă în faţa lecturii conştiinţa cititorului tresare şi reacţionează.

(1981)

ÎN ROMÂNIA ANILOR ’80 televiziunea era o instituţie arestată. Dincolo de brutalele forme ale propagandei comuniste, dincolo de delirul cultului personalităţii, televiziunea română a acelor ani era şi prizoniera modului oficial de a vedea lumea, în forme crispate, solemne, cosmetizate. Aceste forme erau şi anacronice, amintindu-ne, prin alte chipuri umane în alte haine, de elanul muncitoresc al filmelor documentare din anii ’50-’60. Televiziunea nu era făcută pentru oamenii vii, de pe stradă, ci pentru ilustrarea conceptului de om nou *din mintea secretarului general al partidului şi a consilierilor săi.*

În realitate, România anilor ’80 era o lume fragmentată, stranie, convulsivă, plină de tensiuni şi elanuri individuale, trăind după o altă logică decît aceea a directivelor de partid, într-un soi de aleatorism al actelor şi gesturilor de zi cu zi, cu visele ei secrete, cu discurile ei de muzică rock *aduse cu greutate din Occident, cu tinerii ei în blugi şi cu produsele ei de import vîndute pe sub mînă, cu derivele ei existenţiale, cu subteranele ei interlope şi cercurile ei de tineri intelectuali dezabuzaţi, cu cotidianul ei plin de viaţă şi culoare, desfăşurat între exaltare şi disperare, între agresivitate şi placiditate, între monotonie şi epifania micilor întîmplări intime etc. etc. Aceasta e lumea care apare în proza lui Mircea Nedelciu şi a colegilor săi de generaţie – o lume neobosită, aventuroasă, autentică, zbuciumată, pusă pe fapte ciudate, şi responsabilă exact acolo unde te aştepţi mai puţin.*

Proza noastră a anilor ’80 a reprezentat, prin forţa împrejurărilor, un substitut al videoclipului, acest produs audio-vizual atît de la modă astăzi. Şi într-un anume fel ea a şi îndeplinit atunci funcţia depresurizantă a videoclipului. Această proză aduce cu sine o lume în priză directă (sau în transmisiune directă, *cum îi plăcea să spună lui Mircea Nedelciu), conţinînd eşantioane brute de real. Pune în mişcare alte structuri decît acelea cunoscute din anii ’60-’70, nu mai are centru, cauzalitate mecanică, liniaritate narativă,*

devenire ascendentă etc. Această lume curge, se sparge în fragmente, se reasamblează, într-un perpetuu caleidoscop. Imaginile şi scenele pe care ea le desfăşoară par întîmplătoare, accidente lipsite de semnificaţie, resturi dintr-un mare scenariu pierdut pentru totdeauna.

E şi un spaţiu al unor continue anamorfoze, ca la Ştefan Agopian, sau al unor imagini mentale hiperbolizate, ca la Mircea Cărtărescu. E un teritoriu al cuvintelor-imagini care proliferează în lanţ, ca în textele lui Gheorghe Iova şi Gheorghe Ene. Nu lipsesc din epica optzecistă remake-*ul, parafraza, umorul, grotescul, spiritul buf. Nu lipsesc din cuprinsul ei nici lentoarea sau viteza imaginilor de videoclip. Cele mai sofisticate tehnici de prizare a imaginilor (transfocare, percepţie* fish-eye, *filmare plonjată, racursi etc.) sînt şi ele prezente aici, iar Mircea Nedelciu este maestrul lor.*

Ca şi videoclipul, această proză care te obligă s-o citeşti propoziţie cu propoziţie are în ea ceva halucinant. Surprinde o lume care se construieşte continuu, care nu prea vrea să se aşeze într-o structură, o lume cu fisuri, salturi, goluri şi plinuri, ruperi de ritm. Creativitatea dezlănţuită a videoclipului, cu mixajele lui nebuneşti, îşi găseşte corespondenţa în manipularea cu dexteritate a tuturor registrelor textului şi în inventivitatea lingvistică susţinută. Prezentul continuu al desfăşurării discursului, aglutinarea, discontinuitatea, disjuncţia, colajul imaginilor, iată alte elemente comune. Exact acele elemente ale construcţiei imaginii pe care nu aveai cum să le găseşti pe sticla îngheţată a televizorului de partid şi de stat.

În România anilor ’80 exista o televiziune alb-negru şi parţial color (vezi şi titlul ironic al unuia dintre cele mai bune romane ale acelor ani, semnat de Sorin Preda), programele durau 2-4 ore pe zi, muzica se cînta în decoruri de carton, cît mai decent, cît mai patetic şi cît mai optimist. Pînă şi muzica uşoară românească suferea de aceeaşi emfază ideologică pe care o întîlnim şi în destule dintre mult lăudatele romane ale vremii. Spiritul literar viu îşi găsise expresia în proza şi poezia tinerilor. În ciuda opresiunii regimului politic, în România acelor ani exista o normalitate, o grabă, o plăcere de a trăi,

un dramatism al relaţiilor umane, un dinamism şi un indeterminism al vieţii pe care doar poeţii şi prozatorii optzecişti le-au simţit, le-au văzut şi le-au auzit atunci. De suflul postmodernităţii, de valorile lumii occidentale, de implacabilul noii culturi nu putea scăpa nici lumea închisă în şabloanele minciunii propagandistice a comunismului românesc.

Eliberarea de canoanele artificiale ale recitalului muzical de scenă – eliberare pe care o aduce astăzi cu sine videoclipul – este urmarea firească a dorinţei de a prinde o nouă lume în formele ei proprii. Asta au încercat cît au putut şi optzeciştii.

Asta îl preocupa şi pe Mircea Nedelciu. Să elimine din scrisul lui scena, piedestalul şi tribuna – adjuvantele tradiţionale ale discursului auctorial. Cărţile lui se mişcă între reportajul documentar şi tehnicile enchainé*-ului suprarealist. În fond e vorba, ca întotdeauna, de comunicare, de noi forme de comunicare. Lumea de imagini a videoclipului e lumea cotidiană sau imaginară a omului de azi. Prozatorii optzecişti n-au căutat nici ei altceva.*

Scrisul nu te izolează de viaţă. Videoclipul nu te izolează de clipă. Proza poate deveni şi ea un mod de a percepe video clipele şi de a le controla ecoul. O lecţie simplă şi deloc facilă pe care autorul Aventurilor într-o curte interioară *a ştiut s-o ferească de orice implicaţie didacticistă.*

Genetica povestirii

Cînd e vorba de afirmaţii autoreflexive, Mircea Nedelciu tranşează: „Eu nu fac literatură, ce fac eu e inginerie textuală”. Să fie *ingineria textuală* un soi de inginerie genetică aplicată la materia şi configuraţiile celulare ale prozei? Iată o întrebare la fel de dificilă atît pentru cititorul neavizat, cît şi pentru criticul expert.

Ştim că în general pare neserios (adică inadecvat) să citim producţiile unui autor în funcţie de propriile sale declaraţii. Efectele unei lecturi astfel orientate pot produce ecouri interpretative mai greu de controlat, de suportat. Ele pot zdruncina şi chiar compromite habitudini perceptive şi hermeneutice altfel extrem de confortabile. Mircea Nedelciu ne pune în faţa unei astfel de situaţii cu mai multă îndreptăţire decît alţi autori. El este un literat inconfortabil nu numai în ceea ce declară în intervenţiile sale teoretice, ci şi în cărţile sale de proză.

„Practica textuală” a acestui scriitor e animată continuu de voinţa de a-şi împiedica cititorul să se iluzioneze cu nu ştiu ce teme şi conflicte palpitante consumate la modul evazionist. Proza sa problematizează nu doar realul, transcripţia şi construcţia imaginii, ci şi actul lecturii. Fiind vorba de un *act*, de prezenţa vie, participativă a celui care citeşte, lectura nu trebuie să cadă în regimul pasivităţii domestice. Cititorul e invitat la dialog, la cooperare, la *fair-play*, la conştiinţă trează. Celui care citeşte i se acordă statutul de co-partener. Chiar şi omul de pe stradă este un producător consecvent de scenarii, un scriitor potenţial. În *Amendament la instinctul proprietăţii* e scris negru pe alb: „Povestitorul, ascultătorul şi eroul unei poveşti sînt coproprietari.” Cînd e vorba de proza „noului flux”, de trăsăturile ei distinctive, de atît de mult suspectata problemă a *textului*, de atît de controversata evidenţă a înnoirilor retorice, tematice şi atitudinale

la care au purces Mircea Nedelciu şi colegii săi de generaţie, trebuie să recunoaştem deschis: conştiinţa teoretică manifestă şi apetenţa ironică a tînărului scriitor ne cam deranjează, ne fac foarte circumspecţi, dacă nu aproape obtuzi, la eforturile sale de a impune biunivocitatea comunicării literare. Mai mult decît atît, atunci cînd prozatorul îşi încheie un text cu precizarea: „Aceasta e oricum o povestire interzisă. N-o mai citiţi tovarăşi, lăsaţi...", ne încearcă o acută stare de perplexitate, avem impresia că cel care scrie ne dă pur şi simplu cu tifla. Or, dacă asta e situaţia, atunci putem fi convinşi că într-adevăr n-am înţeles „mesajul". Sau că l-am înţeles greşit. Pentru că ceea ce urmăreşte Mircea Nedelciu prin provocările sale nu este să pună în mişcare o strategie a contrarierii sau o artă a efectelor şocante, ci să declanşeze în conştiinţa cititorului stări psihologice capabile să conducă la o înţelegere eficientă a mediului său de viaţă, nu numai estetic, ci şi social.

Să apelăm în continuare la cîteva dintre propoziţiile metaliterare ale autorului răspîndite prin articole şi interviuri:

1) „Literatura e o acţiune socială prea importantă pentru ca tocmai cel care o face să nu aibă conştiinţa ei";
2) „Scrisul literar devine consubstanţial cu numeroase alte activităţi sociale din societatea în care el se produce şi, prin faptul că el *autentifică* orice lectură, este angajant";
3) „Poziţia cea mai avantajoasă a scriitorului faţă de această opoziţie (realismul metodei de transcriere a realului / realismul atitudinii faţă de real) mi se pare următoarea: el să considere că *în dialog este, de fapt, întreaga lume aflată la un moment dat în percepţia şi conştiinţa unui punct fix*";
4) „Nu trebuie să fii prizonierul unui singur stil. Asta te împiedică să gîndeşti."

În ceea ce priveşte poetica lui Mircea Nedelciu, funcţia recuperatoare de real a literaturii este la fel de importantă ca şi funcţia sa modelatoare, transformatoare de conştiinţă. Proza

acestui autor nu este o proză a reflectării şi a reprezentării, cu toate că tehnicile respective nu lipsesc din bogatul ei arsenal. Atunci cînd într-un interviu autorul reproşează criticii absenţa din comentariile la *Aventuri într-o curte interioară* şi la *Efectul de ecou controlat* a observaţiilor referitoare la *procedeul insolitării*, el nu reacţionează astfel dintr-un exces de vanitate creatoare.

Problema estetico-sociologică centrală a cărţilor lui Mircea Nedelciu vizează autenticitatea demersului narativ şi valoarea dialogală a construcţiei. Insolitarea este un efect al privirii, al cunoaşterii sensibile („Corpul ne aparţine altfel decît un obiect, trebuie povestit”), nu al recunoaşterii stereotipe. Relevanţa socială, politică sau psihologică a unui fapt este condiţionată de insolitul estetic al prezentării sale. Autenticitatea unei situaţii, a unui scenariu e garantată de autoritatea viziunii, de specificul ei subiectiv. Cînd însuşi autorul pătrunde în text sub acoperirea numelui său real, personajele cărţilor nu mai pot fi percepute ca nişte gestionari ai unor titluri de proprietate.

Apoi, faptul că Mircea Nedelciu îşi deconspiră, prin comentariu personal, procedeele e semnul unei democratizări a relaţiei autor – cititor. Un scriitor de felul lui nu-şi mai ascunde instrumentele de lucru, sursele şi resursele de informaţie, nu mai face uz decît la modul ironic de statutul impersonalităţii sale demiurgice, nu mai încearcă să protejeze prin nici un tertip retoric înclinaţia întrucîtva firească a cititorului de a se abandona iluziei, consumului de drog textual. *Literatura ca marfă*, un eseu din 1973 care probabil încă îşi aşteaptă editorul, ni-l arată pe Mircea Nedelciu preocupat de problema literaturii de consum şi divertisment, a tehnicilor sale de captare a interesului pasiv, în condiţiile unei societăţi care se opune consumului nediferenţiat estetic. Consumul de mijloace literare în favoarea unei literaturi care să faciliteze „lectura-torpoare”, agrementul iresponsabil al cititorului, e tot ce poate fi mai străin de autorul recentului *Amendament la instinctul proprietăţii* (1983). Dacă literatura n-ar fi în concepţia sa echivalentul oricărei alte acţiuni sociale în care se produc sensuri noi, noi relaţii de existenţă / posesiune şi o nouă

umanitate, Mircea Nedelciu n-ar ezita o clipă să se confunde cu lumea anonimă, anodină, periferică a personajelor sale, preferînd textului scris dinamismul social al celui mai simplu şi impur cotidian.

Revin la începutul acestor consemnări. Proza lui Mircea Nedelciu este o proză experimentală. În ciuda tuturor aşteptărilor şi avertismentelor criticii, autorul se dovedeşte şi în această a treia carte a sa un incorigibil experimentator. „Un experimentator public”, pentru a folosi chiar definiţia pe care Roland Barthes o dă scriitorului modern.

Ingineria textuală – activitate nu tocmai sinonimă cu literatura – este o modalitate narativă asupra căreia merită să zăbovim puţin. Scrisul unui prozator nu înseamnă chiar întotdeauna poveste, *story*, schiţă, nuvelă etc. El poate să însemne şi *text*, ca în cazul lui Gheorghe Iova, autorul conceptului de *textuare*. El poate să constituie şi o *epură sociologică* a nivelurilor existenţei şi comunicării, ceea ce cred că se întîmplă cu „aventurile”, „efectele” şi „amendamentele” lui Mircea Nedelciu. Orice act anticonvenţional, gîndit din perspectiva extraliterarului, e însă repede absorbit chiar de spaţiul iniţial contestat. Ingineria textuală urmăreşte efecte sociale şi comunicaţionale terapeutice şi dezinhibatorii, dar ea operează pe structuri literare preexistente. Mai ales prozele din *Amendament...* sînt nişte intervenţii subtile şi ingenioase pe gena narativului. Modelul la un moment dat al povestirii ca atare se destramă, se extrapolează, se transformă prin recombinarea sau relansarea semantică a elementelor iniţiale. Autorul îşi marchează intervenţiile, îşi calculează şansele de a obţine o proiecţie literară autentică. Mici mutaţii textuale (echivalente uneori cu simple propoziţii fatice) pot determina configuraţia ulterioară a întregului organism.

Problema bunei înţelegeri a ceea ce se transmite e şi ea prezentă în poetica lui Mircea Nedelciu. Pentru că, aşa cum spune George Steiner în volumul *După Babel*, a înţelege înseamnă a traduce dintr-un limbaj într-altul, dintr-o stereotipie într-alta, dintr-o mentalitate într-alta. Dialogul nu este posibil fără o corectă

traducere. Percepţia şi conştiinţa celui care înţelege şi scrie sînt punctul fix în care se întîlnesc aspectele sintagmatice şi paradigmatice ale lumii. *Ingineria textuală* e o activitate de informare, selecţie, montaj şi comperaj, o activitate de simultaneizare a semnificaţiilor.

Destul de multe din problemele pe care le ridică prozele lui Mircea Nedelciu depăşesc cadrul strict al literaturii, al literaturii noastre contemporane mai ales. Despre ideea de carte autorul crede altceva decît ceea ce se afirmă îndeobşte: „Cărţile sînt obligaţia de a transforma în unităţi discrete o activitate continuă". De aceea, „pentru a le înţelege în ansamblul lor, trebuie să te mişti o dată cu ele". Să le consideri în genetica lor cea mai intimă, cea mai profundă. Lucru pe care critica noastră, grăbită şi de multe ori dezarmată, nu prea reuşeşte să-l facă. Cum însă ingineria textuală, ca şi ingineria genetică, sînt două domenii de cercetare aflate abia la început de drum, trebuie să sperăm în posibilitatea investirii aşteptărilor noastre literare într-un viitor scutit de utopie.

(1983)

ÎNTÎMPLĂRILE POVESTITE DE MIRCEA în grupurile noastre de convivi conţineau o prospeţime a spunerii pe care o găsim şi în textele sale. Chiar dacă proza lui Mircea Nedelciu e în bună măsură o proză a străzii şi a oraşului, această prospeţime a scrisului său se asociază în mintea mea cu mirosul ierbii necosite, cu foşnetul frunzelor, cu linia şerpuitoare a dealurilor şi lumina soarelui de vară.

Iată o asociere pe care cu greu mi-o pot explica. E posibil ca nenumăratele noastre ieşiri în natură – de cele mai multe ori împreună cu Ion Dumitriu – să fie de vină. Unele au trecut în paginile lui (ca atmosferă în primul rînd), altele nu. Care era mecanismul acestei absorbţii a vieţii personale în scris?

Mircea nu mi-a vorbit niciodată despre plăcerea sau chinul de a scrie. Nu făcea caz de faptul că devenise scriitor. Îmi aduc aminte că într-o fişă biografică pentru o carte colectivă care n-a putut să apară decît după 1990 – este vorba despre antologia Generaţia ’80 în proza scurtă *(1998) – Mircea notase în dreptul profesiei sale pur şi simplu cuvîntul „ţăran”. Era adevărat că de cîte ori avea ocazia să se retragă la „moşia” părintească de la Fundulea el intra cu voluptate în pielea unui ţăran din partea locului. Nu făcea parte din acea categorie de scriitori dispuşi să vadă în scris un act eroic, cu sensuri superioare actelor vieţii obişnuite. În revendicarea statutului său de ţăran exista şi o anume frondă pe care Mircea o cultiva spontan, fără sofisticări existenţialiste.*

Scria aproape în orice condiţii. Nu părea să aibă probleme cu „locul de muncă”. Dacă avea posibilitatea să aleagă, îi plăcea să simtă în apropierea lui vegetaţia, sunetele şi zgomotele naturii. Ba chiar era în stare să lucreze direct în aer liber, cu iarba sub picioare. Într-o vară, am petrecut împreună cîteva săptămîni pe dealurile de la Poiana Mărului, o localitate de lîngă Braşov. Amîndoi îl însoţeam de fapt pe pictorul Ion Dumitriu care descindea acolo conform ritualului din fiecare an. În doar două săptămîni Mircea a pus pe

hîrtie un roman, Zmeura de cîmpie. *Dimineaţa ieşea în grădina casei care ne găzduia şi se instala sub un cireş, în faţa maşinii de scris aşezate pe un scaun de bucătărie. Avea înaintea ochilor un lan de grîu ce începea să se coacă. Fuma şi scria. Simţeai în el ceva din dezinvoltura autorilor de romane poliţiste din filmele americane. Arunca foile scrise direct în iarbă, lîngă picioarele goale. Romanul înainta zilnic cu cîte 15-20 de pagini. E singura dată cînd l-am văzut pe Mircea scriind şi cred că l-am surprins într-una din cele mai fericite perioade ale sale.*

Îl revăd şi acum în memorie, cu bustul gol, cu părul bătut de vînt, într-o pereche de blugi spălăciţi, desculţ, cu ţigara în colţul gurii. Pictorul Ion Dumitriu îşi fixa şevaletul în faţa vreunei şuri părăsite, eu băteam dealurile Poienii Mărului în mînă cu aparatul de fotografiat, Mircea rămînea singur şi scria de parcă totul ar fi fost o joacă solitară. Avea răbdarea de a sta pe scaun şi se lăsa dus mai departe de ţăcănitul monoton al maşinii de scris cu liniştea omului care ştie că viaţa nu poate fi decît surprinsă şi analizată, nimic mai mult decît atît. Nu ne-a citit nimic din ce scrisese în perioada cît am stat împreună acolo. Nu părea să pună preţ nici pe paginile romanului său, nici pe opinia noastră. Seara, în faţa unui pahar de vin roşu, prefera să ne spună bancuri, să ne povestească tot felul de ciudăţenii sau să ne facă să rîdem. Descopereai în gesturile şi cuvintele lui un mister al simplităţii de a fi şi al detaşării de problemele crezute importante. Avea un simţ înnăscut al zădărniciei lucrurilor şi nu suporta să lase viaţa negîndită. Cred că acesta e unul dintre resorturile profunde ale scrisului lui Mircea Nedelciu.

Dar iată, a trecut timpul şi din 12 iulie 1999 încoace ochiul lui Mircea Nedelciu nu mai există. Nici urechea lui cu priză directă la lumea românească a ultimelor trei decenii. Nici nonşalanţa lui de fascinat al perisabilităţii sclipitoare a vieţii. Nici mintea lui iscoditoare, pentru care pînă şi cel mai banal lucru devenea un motiv de reflecţie. Cărţile lui stau deocamdată închise pe rafturi şi ne aşteaptă. Am impresia că literatura română nu ştie încă ce a pierdut.

Context de generaţie

Experimentalismul optzecist e o dimensiune în care mulţi au vrut să vadă punctul cel mai slab al ideologiei generaţiei. Asta din multe pricini, dar în primul rînd datorită faptului că apetenţa experimentală a tinerilor scriitori din România anilor ’80, în frunte cu Mircea Nedelciu, a avut şi un foarte acut aspect teoretic, metatextual, părînd să discrediteze, prin seriozitatea asumării lui, dispeceratul interpretării critice şi să fure de la gura cititorului specializat o pîine destul de albă şi de frumos împletită.

În România acelor ani, experimentul nu putea fi acceptat şi datorită inexistenţei unui organ perceptiv adecvat. Literatura noastră a cunoscut avangardismul istoric al primelor decenii ale secolului, nu însă şi neoavangardismul Europei anilor ’60-’70, cu formele sale pronunţat experimentale şi transliterare, cu care în zadar a încercat să se sincronizeze mişcarea onirică a lui Dumitru Ţepeneag şi Leonid Dimov, sufocarea iniţiativei petrecîndu-se în faşă, cum bine ştim, fără semnificative tulburări în spaţiul magistraturii critice a momentului.

Contextul în care s-a petrecut ecloziunea generaţiei îşi are, fără doar şi poate, şi el, partea lui de vină. Aceleaşi determinisme extraliterare care stau astăzi la baza modificării criteriilor literarităţii au făcut în anii ’80 ca îndrăzneala estetică să rămînă în planul secund al curajului „politic”. Scriitorului i se cerea să fie gazetar, sociolog, istoric, filosof (n-au descoperit unii în *Cel mai iubit dintre pămînteni* o adevărată filosofie?), nu un om obişnuit, cu o biografie obişnuită, nu un specialist în bolile endemice ale limbajului, inclusiv cel literar, în nici un caz un cetăţean de pe stradă, ci un cunoscător şi un contestatar mascat al culiselor şi suprastructurilor puterii.

Să revenim însă la cîştigul pe care l-a reprezentat „evaziunea” generaţiei în zona experimentului. E vorba despre o dimensiune pe care critica noastră a subapreciat-o cu consecvenţă, cînd nu s-a dovedit pur şi simplu inhibată de ea, de unde reproşul tehnicismului, al exerciţiilor stilistice demonstrative şi al lipsei de substanţă adus unor cărţi.

Faptul că generaţia ’80 a promovat în planul discursului o altă sintaxă şi un alt vocabular, alte timpuri verbale şi altă semantică a părut o dovadă de alexandrinism. Cînd, de fapt, meritul esenţial al optzeciştilor (şi între aceştia al lui Mircea Nedelciu în primul rînd) e acela că au reuşit să păstreze într-o stare de extraordinară vivacitate limba română, subminîndu-i poncifele, regăsindu-i potenţialul ironic, dezamorsîndu-i toate virtuţile hipnotice, demobilizatoare. N-au contestat în felul acesta doar rigiditatea mincinoasă a limbii de lemn politice, au înnoit în mod radical şi limbajul literar, încă puternic marcat la începuturile anilor ’80 de toate stilisticile de gen ale literaturii noastre interbelice.

N-ar trebui să trecem impasibili peste constatarea că generaţia ’80, formată într-o perioadă de relativă deschidere culturală (anii 1965-1975), reprezintă în literatura noastră postbelică prima generaţie cît de cît normală. Generaţia lui Nichita Stănescu a fost obligată să recîştige o tradiţie, optzeciştii au avut deja o altă obsesie: sincronizarea cu literatura europeană şi mondială. Aş vrea să nu fiu înţeles greşit, observaţiile mele nu conţin implicaţii valorizante. Nu vreau să spun că Mircea Cărtărescu ar fi mai european decît Nichita Stănescu sau că Mircea Nedelciu ar fi un prozator mai complex decît Marin Preda, ci doar că în anii ’80 în faţa prozei şi poeziei româneşti se aflau alte imperative. Inclusiv teoretice, dovadă numai faptul că discuţiile despre postmodernism, „textualism”, biografism şi „noua autenticitate” au fost provocate la noi abia după 1980, nu doar de apariţia unor cărţi ce nu mai puteau fi încadrate în tiparele ştiute, ci chiar de credinţa declarată a tinerilor scriitori că ei aparţin unei noi episteme culturale.

Mircea Nedelciu, de pildă, şi-a exprimat în nenumărate ocazii

această credinţă, în interviuri, în articole şi eseuri, ba chiar şi în puţinele cronici de carte pe care le-a scris. A fost liderul de opinie al cenaclului *Junimea* de la Universitatea bucureşteană şi promotorul unui susţinut *lobby* editorial pe lîngă redactorii de la *Cartea Românească*, unde au apărut majoritatea cărţilor de debut ale prozatorilor din generaţia sa. A fost, ca şi Radu Petrescu, un prozator cu bosă teoretică, atent la toate articulaţiile propriei sale poetici narative, un model şi pentru alţi scriitori tineri.

Una dintre cauzele care explică redutabila conştiinţă teoretică a optzeciştilor rezidă tocmai în acest puternic sentiment al diferenţei şi încadrării într-o matrice literară cu noi linii de forţă, mult diferită de generaţiile precedente. Sigur că nu este vorba numai despre atît. Trebuie să avem în vedere şi senzaţia unei anume epuizări a domeniului extraliterarităţii, neîncrederea în realismul pedestru şi psihologismul liricizant, ca metode de captare a realului. Sau bănuiala, cum ar spune Derrida, că orice semnificat e de fapt semnificantul unui alt semnificat. Optzeciştii sînt nişte sceptici şi nişte lucizi, ei privesc cu suspiciune stilul, ideea de poeticitate, structurile preconstituite ale genurilor şi speciilor, promovînd îndoiala metodică în faţa a tot ceea ce înseamnă temă importantă, subiect de succes, orizont de aşteptare garantat.

Încă un lucru mi se pare foarte important: s-a spus despre generaţia ’80 că ea e una croită din mantaua lui Caragiale, dar nu s-a insistat îndeajuns asupra pertinenţei acestei revendicări. Dincolo de ironie, oralitate, colocvialitate, umor, derizoriu, comic, absurd, miticism, Caragiale a reprezentat şi altceva: un model al transformării minorului în major. Modelul mutării interesului scriitorului român contemporan de pe temele şi structurile mari, triumfaliste şi artificiale, pe motivele şi formele periferice şi naturale. Un model al apropierii de viaţă, al ascuţirii auzului şi al agerimii observaţiei vizuale. Prin Caragiale optzeciştii au redescoperit lumea omului mărunt, dar şi noi posibilităţi pentru insolitarea estetică.

Preocuparea pentru transcripţia cît mai fidelă şi cît mai

autentică a datelor lumii cotidiene a fost dublată de o foarte preţioasă componentă biografică, placată pe un spirit livresc, cu deschidere către toate aspectele ludicului. Astfel, proza generaţiei ’80 nu poate fi înţeleasă fără raportarea sa la jurnalele prozatorilor tîrgovişteni (Radu Petrescu, Tudor Ţopa, Costache Olăreanu) şi la ciclul *Ingeniosului bine temperat* al lui Mircea Horia Simionescu. Regăsim în poetica „Şcolii de la Tîrgovişte" această idee a scriitorului mai mult cult decît talentat, care nu poate scrie literatură dacă nu ştie aproape totul despre ea. Regăsim aici convingerea oarecum fanatică şi provocatoare de suspiciuni că nu se poate face literatură decît cu şi prin literatură, pornind de la literatură şi întorcîndu-te tot la punctul de plecare. Optzeciştii au împins această idee pînă în pînzele albe ale parafrazei, rescrierii, citării şi combinării de stiluri şi tehnici. Exemplar în acest sens este efortul lui Mircea Nedelciu de a depăşi nivelul autarhic al discursului care-şi ţine cititorul la distanţă şi a crea un spaţiu de cooperare autor – cititor, mizînd totul pe ideea unui text ce se citeşte şi se gîndeşte pe măsură ce este scris. Un text conştient de faptul că el îi propune cititorului o convenţie, o iluzie, simulacrul unui univers ce nu poate fi confundat nici măcar preţ de o propoziţie cu universul real.

Toate aceste (re)descoperiri n-au venit însă de la sine şi nu ţin decît într-o foarte mică măsură de domeniul implicitului. Ele au fost tot timpul discutate, teoretizate, afirmate polemic. Locul pe care generaţia îl ocupă astăzi a fost cîştigat în urma unor mereu reactivate exerciţii de persuasiune teoretică.

Interesant e faptul că ofensiva generaţiei n-a fost condusă în primul rînd de criticii ei, cum se întîmplă îndeobşte, ci de un nucleu de critici, poeţi şi prozatori de certă anvergură teoretică şi putere de generalizare, nici aceştia foarte solidari sau subordonaţi de bunăvoie unui set de idei directoare, ci acţionînd mai degrabă pe cont propriu, dar avînd intuiţia unor linii de bătaie comune. Unul dintre liderii teoretici ai generaţiei a fost Mircea Nedelciu. Articolele şi eseurile lui, încă risipite prin reviste, ar putea alcătui oricînd o carte de mare interes. Poate că mediul nostru literar

chiar are acută nevoie de ea.

(1994)

BUCUREŞTI: CAMERA 314 de la Căminul „Grozăveşti" blocul B, în care – folosind aparatul „cu perdea" (un Zenit *rusesc, dacă nu mă înşel) al lui Mircea – am pornit seria noastră de fotografii „la veioză". Desculţ, în pat, sprijinit de calorifer, cu genunchii la gură şi un aer de totală dezabuzare, expus sub o lumină laterală, contraste puternice de alb şi negru: degete, şuviţe de păr, o jumătate de obraz, o ureche ieşind din întuneric, un personaj din filmul japonez* Dodeskaden. *Cred că sînt eu. Poze de acelaşi tip cu Mircea şi Zozo, cu alte personaje, prietenii şi vecinii noştri de etaj de la filologia bucureşteană. Mai tîrziu, în aceeaşi cameră apare şi un aparat de mărit (de care a făcut rost tot Mircea): învăţăm să developăm filme, să preparăm soluţii, facem fotografii (inclusiv pentru unii colegi care au nevoie de poze „tip buletin", pentru legitimaţia de cămin), le uscăm pe geamurile nespălate (lucrăm pe hîrtie fără luciu), solarizări cu portretele noastre, cu obiecte, copaci, străzi, bănci din parcul „Cişmigiu", grupuri zîmbitoare de tineri în excursie. Fotografii în racursiu cu perechi pe aleile căminului, pagini cu vedete din revistele* rock, *reproduse neprofesionist cu aparatul ţinut în mînă pe verticală (dar astea sînt condiţiile), transformate într-un fel de postere, şi lipite pe pereţii camerei.*

Cineclubul de la Casa Studenţilor*: Mircea cu plete şi figură serafică, în geaca lui italienească de fîş, stil „foaie de ceapă", cu fermoar lat de aluminiu, vorbind, de fapt tăcînd, cu umerii relaxaţi ca un boxer între două runde, la o „şedinţă de lucru". Aparatul a prins în aer o mînă în mişcare, care în loc de degete expune o dîră lată, cenuşie, de gest rapid. Cred că e mîna mea.*

Fundulea *(am deja şi eu un aparat de fotografiat* Zenit, *în care mi-am investit aproape toate economiile): Mircea în curtea casei, în grădină, printre aracii de vie, pe malul rîului, cînd apune soarele, privit de la distanţă, din spate, de ochiul meu care încearcă să*

studieze prezenţa unei siluete în peisaj şi „efectul de voal”.

Sovata: *sîntem împreună, ne plimbăm, o bătrînă în halat alb lîngă o mică tarabă pe roţi (iar roţile sînt acoperite parţial de frunze, pentru că e sfîrşitul lui octombrie) unde se vînd floricele de porumb, un ţambal, un violoncel şi o cutie de acordeon depuse pe peronul autogării, lîngă cei trei ţigani care beau bere la o masă (dar ei n-au intrat în cadrul fotografiei), debarcaderele goale ale unui lac, Mircea în geacă de piele, un bărbat de nici 30 de ani, de data aceasta chiar pozîndu-mi (el, care nu iubeşte deloc portretele artistice) într-un chioşc de lemn, se văd bine crăpăturile stîlpilor de sprijin, lumina cade din spate, îl înconjoară frunzişuri, partea din stînga a feţei e toată în umbră, părul bogat, din care nu se văd urechile, pleoapa plecată, gura senzuală, şi un aer de visare şi melancolie.*

Munţii Piatra Craiului *de lîngă Zărneşti: o potecă ce intră într-un luminiş, Mircea a venit înarmat cu un* Sniper *uriaş şi am plecat numai noi doi spre creastă, „tunul” trecea mereu de la unul la altul, căutam unghiuri şi cadre, distanţe şi poziţii, voiam să vedem ce poate aparatul, un instantaneu luat de la mare distanţă, prin teleobiectiv, cu faţa transpirată a prietenului meu, pletele bogate îi ies de sub o şepcuţă albă de pînză cu cozorocul moale şi i se răsfrîng pe spate iar el priveşte spre mine mirat, încrezător, uşor ironic, pentru că ştim că nu mai e mult pînă la cabană.*

Fundulea*: împreună cu Ion Dumitriu (avem în faţă, pe masa din curte, un vas mare cu piersici), fotografie luată cu automatul (sînt şi eu în cadru), toţi trei fumăm, doi dintre noi cu pălării pe cap, Mircea poartă de data asta barbă, e într-o cămaşă cadrilată cu mînecă scurtă şi pe faţă i se citeşte un fel de nepăsare crispată.*

Tohanu Vechi*: în cămăruţa mea de lucru, unde ne-am întîlnit şi cu alţi prieteni, pentru că eu împlinesc 30 de ani, şi unde Zozo Cardaş filmează şi fotografiază totul. Evenimentul îl face pe Mircea să arboreze cu naturaleţe o superbă cămaşă ţărănească cu creţuri,*

foarte largă, achiziţionată din zona Sibiului de unde s-a întors de curînd. E mîndru de cămaşa lui şi foarte vesel.

Buzău*: la întîlnirea generaţiei noastre în 1983, Mircea pe treptele Casei de Cultură, în blugi, cu pulover negru şi vestă de culoare deschisă, pletos ca de obicei, cu o mînă sprijinită pe genunchi şi în cealaltă mînă ţinînd ceva alb (o bucată de hîrtie cu vreo adresă). În spatele lui sînt Dan Petrescu, Sorin Antohi, Vasile Andru, Bogdan Ghiu, Dan Culcer, Mircea Cărtărescu, Adriana Babeţi şi mulţi alţii.*

Poiana Mărului*: în faţa casei lui Bojor (cel care seara, la un pahar de vin, ne explică ritos că iarna ursul „cabernează"), unde Mircea a venit să scrie romanul* Zmeura de cîmpie*. Romancierul e cu bustul gol, poartă o pereche de blugi destul de uzaţi, stă pe un scaun sub un păr cu coroana impunătoare, în faţă are alt scaun pe care a fost aşezată o maşină de scris „Olivetti" şi dincolo de maşina de scris se vede un nesfîrşit lan de grîu. Fotografiez mîinile lui Mircea pe clapele maşinii, paginile scrise aruncate în iarbă, faţa lui aplecată, preocupată, care refuză să mă privească.*

La o reeditare

În perioada dictaturii naţional-comuniste, libertatea opiniei, dezbaterea de idei, polemica intelectuală, punctul de vedere personal asupra unor probleme ale societăţii nu erau cu putinţă nici măcar sporadic. Rămînea literatura ca loc de refugiu, ca spaţiu al autoizolării metafizice sau al exerciţiului esopic pe tema unor adevăruri doar sugerate, înţelese şi spuse doar pe jumătate. Aproape toată literatura perioadei comuniste a fost o literatură a compromisului faţă de adevăr, dar au existat şi multe cărţi care au mers pe mîna compromisului cu adevărul. Întrebarea e în ce măsură proza noastră se mai poate salva şi în ce măsură ea rezistă şi aşa, în afara circumstanţelor care-i îndreptăţeau înainte de 1990 puterea de atracţie.

Anul 1996 a implicat, printre altele, şi cîteva importante reeditări care s-ar putea constitui într-un răspuns la această întrebare. *În absenţa stăpînilor* de Nicolae Breban şi *Tratament fabulatoriu* de Mircea Nedelciu, *Matei Iliescu* de Radu Petrescu şi *Norii* de Petru Creţia sînt cărţi care, fiecare în maniera sa specifică, propun o tematică deloc minoră, cu valenţe în acelaşi timp sociale, ontologice şi morale. Recitirea lor poate contribui acum, într-un moment de decantări valorice, la o mai exactă configurare a limitelor spiritului creator în condiţii de constrîngere şi tăcere, la o mai bună cunoaştere a specificului lumii româneşti din perioada în discuţie.

Sînt cărţile acestea datate, sînt ele scrise dincolo de limitele cenzurii şi autocenzurii? Ar fi putut autorii lor să le gîndească şi astăzi la fel, în prezentul literaturii dintotdeauna? Răspunsul nu e simplu de formulat. Cert este că aceste cărţi sînt şi acum expresia unui mod superior, autentic, de a înţelege legile ficţiunii şi ale

prezenţei / absenţei factorului social şi politic într-o scriere literară. Emblematic pentru felul în care se poate scrie o carte de actualitate străină de rigorile *de facto* ale ideologiei comuniste este romanul lui Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*.

Fireşte că în cazul acestui roman rămîne în continuare o problemă – în ciuda precizărilor autorului la a doua ediţie –, acea mult discutată prefaţă care încearcă să păcălească vigilenţa ideologică a partidului uzînd de propriile sale arme. Nu-mi dau seama în ce măsură acest text de deschidere reuşeşte – în contextul dat – să spună mai mult decît spune. După atîta vreme (prima ediţie a cărţii datează din 1986) mi-e greu să apreciez eficienţa lui pragmatică. Aş face însă o altă precizare, de mai largă cuprindere. Radicalitatea anticomunistă prin care trece astăzi bună parte din societatea românească nu trebuie să ne împiedice să percepem corect adevărul unei poziţii oneste, chiar dacă speculînd superior un limbaj de esenţă marxistă. N-are rost să ne prefacem că nu înţelegem despre ce este vorba şi să nu recunoaştem că un text cum e prefaţa lui Mircea Nedelciu ar putea să apară astăzi oricînd în Franţa, Belgia, Italia, Austria sau Statele Unite şi el să fie luat foarte în serios de critica literară.

Cred că acum se poate vedea cu mai multă claritate că *Tratament fabulatoriu* este unul dintre romanele importante ale literaturii noastre de după 1965, în ciuda mesajului său formulat indirect sau poate tocmai de aceea. Avantajul cărţii lui Mircea Nedelciu faţă de alte romane din aceeaşi perioadă e de a fi recurs la parabolă, fără a ideologiza parabolicul. Spre deosebire de parabolele mitice şi simbolice ale perioadei (*Cartea de la Metopolis* de Ştefan Bănulescu sau *Corabia Nebunilor* de Eugen Barbu), *Tratament fabulatoriu* mizează deschis pe parabola antropo-socială şi pe implicaţiile ei politice imanente. Exact într-o perioadă în care regimul Ceauşescu pare tot mai grăbit să ducă la capăt politica sa de masificare şi anulare a individualităţii, prin nivelarea brutală a orizontului comunitar de valori, Mircea Nedelciu publică o utopie falansteriană de o pregnantă autenticitate.

Realitatea concretă a grupului uman care formează falansterul

se află în omologie cu idealurile declarate ale comunismului oficial, constituindu-se însă într-un fel de „comunism pe dos”, naiv şi primitiv. În mica societate a falansterului fericirea şi libertatea visate se dovedesc în cele din urmă nişte miraje bine puse în scenă de către cei care deţin puterea. Exact ca în viaţa reală a anilor ’80 în care trăia autorul.

Considerînd însă că existenţa acestui grup izolat de lume ar fi doar o fantasmagorie a personajului central al cărţii, nu putem să nu remarcăm faptul că mediile cu care el intră în contact sînt de o teribilă verosimilitate. Utopia se naşte în mijlocul unei lumi sociale care conţine toate tarele, frustrările, complexele şi aspiraţiile indivizilor trăind în comunism, cunoscute de cititor din viaţa reală.

Lumea aceasta de o vivacitate debordantă pare cu totul străină de atmosfera irespirabilă a dictaturii. Oamenii beau, se distrează, se ceartă pe tot soiul de probleme meschine, umblă după posturi cît mai convenabile şi sînt puşi pe căpătuială, se iubesc şi se mint cu cea mai mare naturaleţe. Ei nu par să simtă că ar trăi într-o lume a compromisului şi se lasă duşi înainte de resorturile propriilor lor ambiţii, într-un fel de delir al vieţii consumate spontan, în ciuda neajunsurilor şi iluziilor ei.

Falansterul din mintea meteorologului Luca stîrneşte, ca orice utopie, curiozitatea, fără a tulbura în vreun fel morala personajelor. Avem aici epura artistică a unui mod de a trăi aproape generalizat în perioada de sfîrşit a comunismului românesc. Zicala „ce-i în mînă nu-i minciună” pare să motiveze un întreg mod de viaţă şi ea arată cum poate fi explicată astăzi lipsa de responsabilitate civică a cetăţeanului trăit în comunism.

Notam în altă parte că proza scurtă a lui Mircea Nedelciu poate fi echivalată cu o mare metaforă sociologică. Nici romanul *Tratament fabulatoriu* nu se îndepărtează prea mult de această interpretare. Aici se poate însă vedea mai bine că interesul autorului pentru palpitul imediat al vieţii nu este rezultatul unei percepţii aleatorii a elementelor din real. Romanele lui Mircea Nedelciu conţin şi o bine camuflată dimensiune programatică. În „cercetările” sale el lucrează cu metodă, ca un sociolog. Iar

tehnicile sale literare – de care s-au izbit mereu cu neplăcere criticii – sînt încercări de a muta în spaţiul creaţiei estetice uneltele şi strategiile sociologului. E imposibil să te îndoieşti de veridicitatea socială a lumii care colcăie în romanele lui Mircea Nedelciu. Literatura autorului are pentru cititorul de astăzi un pronunţat caracter documentar şi asta mi se pare deja mult. Nu este o literatură subversivă la modul direct, dar adevărul conţinut de ea tot adevăr politic se cheamă. Unul de o mare consistenţă socială, chiar dacă oferit cititorului ca un rezultat întîmplător al unei priviri ce zboară peste suprafaţa lucrurilor.

Au existat însă în perioada comunismului românesc şi altfel de cărţi, nedatate politic prin însăşi esenţa lor artistică. *Matei Iliescu* şi *Ocheanul întors* (şi aceasta o reeditare din acelaşi an) de Radu Petrescu şi *Norii* de Petru Creţia sînt cărţi care asumă literatura cu fanatism, într-un pariu estetic fundamental, sfidînd prin autenticitatea lor orice constrîngere politică, efectele malefice ale universului concentraţionar şi situîndu-se la înălţimea unei dramatice detaşări, conştientă de forţa metatemporală a cuvîntului scris.

Sînt constatări care ne pot face să ne întrebăm dacă mijloacele literaturii se află dincolo „de mode şi timp” , într-o retorică esenţială, insensibilă la presiunile istoriei, sau ele au doar o valoare la zi, subversivă, manifestată într-un continuu proces de ajustare şi readecvare. Ce este esenţial în literatură? Aşa numita libertate de creaţie sau ştiinţa de a face mai libere mijloacele fatalmente limitate pe care ţi le pune la îndemînă scrisul? Este literatura un spaţiu în care se poate vorbi despre orice, oricum? Nu am la îndemînă decît acest răspuns banal: tot ce e autentic rămîne.

(1997)

ÎN NOIEMBRIE 1978 Mircea Nedelciu se afla la Băile Felix ca ghid al unui grup de turişti străini. Nu ne văzuserăm de multă vreme. Schimbam între noi scrisori, dar, ca un făcut, nu reuşeam să ne întîlnim. Îi vorbisem de cîteva ori despre preocupările mele în domeniul creativităţii infantile. Le lua şi nu prea le lua în serios. Plus că această muncă mă confiscase aproape cu totul, ceea ce pe Mircea îl nedumerea. Mă aflam într-o perioadă de trecere de la poezie la proză şi nu eram în stare să scriu nimic.

Cum aveam ceva timp liber, cum mă apucam să bat la maşină textele elevilor mei de la şcoala generală Tohan-blocuri. Reuşisem să pun la punct o antologie masivă cu zeci de autori şi un volum de poezii al unei fetiţe din clasa a VII-a cu care abia aşteptam să vin la Bucureşti pentru a-l arăta prietenilor şi chiar şi pentru a căuta un editor. În legătură cu noile mele „abilităţi" făcusem destul tam-tam în cercul meu de prieteni. Înfiinţasem un cenaclu, o gazetă literară de perete, o revistă xerografiată, eram un veritabil „şef de şcoală", iar mica poetă mi se părea un talent ieşit din comun. Abia îi aşteptam noile „producţii", o încurajam fără nici o ezitare, strînsesem poeziile ei într-un dosar cu un titlul (găsit tot de ea) care – prin ambiguitatea lui – mi se părea cît se poate de elocvent: Un pumn de fragedă copilărie.

Ajuns la Bucureşti, m-am întîlnit cu Gheorghe Iova şi cu Mihai Gaiţă cărora le-am citit, mîndru de descoperirea mea, bună parte din texte. Nu-mi mai amintesc acum comentariile lor. Cred că m-au încurajat în noua mea ipostază de antrenor literar pentru copii. Sigur că între timp Mircea Nedelciu aflase şi el de intenţiile mele şi de existenţa poetei. Mi-a trimis imediat o scrisoare, ironică şi serioasă în acelaşi timp, pe o hîrtie care purta antetul unui hotel din Băile Felix.

Astăzi îmi dau seama că intervenţia lui a grăbit întoarcerea mea la masa de scris, vindecîndu-mă de unele orgolii şi naivităţi. Din iarna lui 1978 datează primele mele proze care vor intra ulterior în

sumarul volumului de debut. E şi meritul lui Mircea Nedelciu.

De aceea simt nevoia să decupez aici o parte din această scrisoare, care, în ciuda limbajului ei zeflemitor şi a subiectului minor, arată că pentru prietenul meu literatura a fost încă de la începuturi o îndeletnicire esenţială, implantată în social, şi nu doar o chestiune de limbaj sau tehnici textuale, cum mai spun şi azi unii critici. Constat acum, în mai mare măsură decît în urmă cu 20 de ani, că întrebările pe care mi le pune Mircea Nedelciu în scrisoare sînt, în ciuda aparenţelor, cît se poate de serioase:

> „Să clarificăm, domne, fenomenu. S-a născut în tine pedagogu perfect care-ţi poate prestidigita din orice 50 de elevi douăzeci şi cinci de scriitori? Vrei să demonstrezi că literatura e o plantă care creşte oriunde chiar şi într-un sol care conţine minimum de experienţă socială? Că limbajul conţine în el chiar totul şi că, odată pus la treabă, rezolvă totul, indiferent de ce animal îl vehiculează? Pentru ce cititor este poeta ta o poetă complet formată? Pentru colegii ei de treişpe ani sau pentru noi şi numai pentru noi? De ce? Nu te nelinişteşte? Ce s-a schimbat în lume ca tu la treişpe ani să nu fii ca ea acum, dar ea la aceeaşi vîrstă să fie ca tine şi ca mine la 28? Vrei să moară peste doi ani şi să faci din ea vreun mit? Vrei să mi-l mai explici o dată pe Rimbaud? Eşti sigur că la şaişpe ani nu se va face ţesătoare, la optişpe va avea copii şi va uita pentru totdeauna de poezie? Sau tu nu mai ai nimic de spus şi te dedici copiilor minune? Sau te-ai ramolit, ai dat în mintea copiilor? Care-i zmecheria în afacerea asta, domnule, vreau să ştiu şi io? Vrei cumva s-o sacrifici ca să demonstrezi şubrezenia scărilor de valori din poezia română de azi sau tocmai prin ea şi nu prin tine vrei să revendici noi ierarhii?”

Nu cred că i-am răspuns atunci lui Mircea la aceste întrebări plasate sub semnul urgenţei (de altfel, graţie slujbei pe care o avea, el îşi schimba destul de des „locaţiile”). Reacţiile mele epistolare au fost de cînd mă ştiu întîrziate. Dar cu siguranţă că modul lui tranşant de a pune problema mă afectase. Aveam probabil impresia că el nu înţelege prea bine ce urmăresc eu cu aceste experimente legate de creativitatea infantilă. Ceea ce nu se putea spune despre Radu Petrescu, un scriitor pe care abia îl cunoscusem, dar care îmi

dădea, în sfîrşit, sentimentul că am găsit înţelegerea de care aveam nevoie. De altfel, o parte din poeziile tinerei mele autoare au fost ulterior comentate cu subtilă aplicaţie în cîteva pagini din volumul Părul Berenicei.

Astăzi ştiu însă că fetiţa de 13 ani n-a ajuns poetă şi că ceea ce mi se părea mie atunci excepţional era doar o expresie a copilăriei ca vîrstă poetică. Întrebările lui Mircea Nedelciu îmi arătaseră că literatura nu era ceva cu care să te poţi juca la întîmplare, ca şi cum totul ar putea fi redus la sensibilitate şi limbaj.

În 1978, cînd îmi trimitea scrisoarea în discuţie, Mircea Nedelciu nu debutase încă în volum, dar fusese remarcat prin cîteva proze scurte publicate în reviste. În ce mă priveşte, eram un autor ca şi necunoscut. Nu prea mă gîndeam la rosturile scrisului meu şi la funcţiile literaturii. Scriindu-mi ceea ce-mi scria, luînd în serios un subiect minor, Mircea Nedelciu îmi dădea, cu binecunoscutul său spirit mucalit, o lecţie de asumare a literaturii pe care am înţeles-o mult mai tîrziu. Şi pe care a şi trebuit s-o accept, cu toate implicaţiile ei teoretice. Pentru că, ironie a sorţii! astăzi am ajuns eu însumi, ca dascăl la universitate, să vorbesc despre creativitatea artistică majoră şi funcţiile sociale ale literaturii…

Un *outsider* al literarului

Nu avem încă la dispoziţie un studiu al metamorfozelor prozei scurte româneşti de la Caragiale la Urmuz şi mai departe la autorii anilor ’80-’90. De adăugat imediat că, pentru a fi credibilă, o astfel de cercetare ar trebui să fie iniţiată dintr-o perspectivă marcat naratologică, aflată însă – oricît ar părea de paradoxal – dincolo de specificul speciilor epice tradiţionale. Am în vedere prin această precizare speciile consacrate ale discursului de mici dimensiuni – ca povestirea şi nuvela – a căror istorie nici nu e prea complicată, dovadă destule studii şi antologii existente la noi încă din deceniul trecut (vezi contribuţiile lui Ion Vlad, Mircea Zaciu, Cornel Regman, Mircea Iorgulescu şi alţii). După tot ceea ce s-a întîmplat în România ultimilor douăzeci-treizeci de ani cu limbajul narativ, cred că acum devine necesară o cercetare specială a *prozei scurte* ca formă liberă, deschisă căutărilor de noi structuri şi decupaje şi folosind procedee de multe ori importate din alte spaţii decît epicul sau literatura.

O întrebare care se va pune imediat e aceea dacă proza scurtă nu a devenit între timp o specie determinantă. Poate apărea aici şi prezumţia că în literatura noastră proza scurtă era deja o specie cu un profil al ei, care însă pînă la resurecţia optzecistă a fost confundată cu alte specii.

Să dăm doar exemplul lui Caragiale ale cărui schiţe nu sînt întotdeauna schiţe şi ale cărui „momente” alcătuiesc o formă narativă aparţinîndu-i în exclusivitate. Dar îşi are astăzi specia numită proză scurtă, şi care nu se confundă cu povestirea sau cu nuvela, nişte caracteristici stabile? Aspiră acest tip de discurs la un statut întemeiat pe o sumă de stereotipii epice? Care e relaţia sa cu conceptul de *text*?

Războiul genurilor şi speciilor literare cu literatura vie e

cunoscut de mult şi va rămîne probabil perpetuu. Totul e ca acest război să nu fie eludat în dinamismul său de pretenţiile taxinomice ale specialiştilor. Literatura merge înainte graţie poftei combative şi resurselor inepuizabile ale protagoniştilor acestui război, iar armistiţiul (acceptarea tacită a coexistenţei formelor vechi cu formele noi) nu înseamnă că acest război n-a existat sau că el nu poate fi oricînd reluat.

Acesta e contextul teoretic – foarte sumar schiţat – în care ne vedem astăzi nevoiţi să vorbim despre literatura lui Mircea Nedelciu, iar faptul că în librării se găseşte o antologie masivă din proza scurtă a autorului (*Aventuri într-o curte interioară*, 1999) ne obligă încă o dată să revenim la contradicţiile acestui context şi la situarea celui în cauză în interiorul lui. Mircea Nedelciu n-a fost un nuvelist şi nici un povestitor şi nici măcar – poate părea descumpănitor ceea ce spun – un autor de romane în sensul consacrat al cuvîntului (de amintit aici textele de mari dimensiuni intitulate *Zmeura de cîmpie, Tratament fabulatoriu* şi *Femeia în roşu* – carte scrisă în colaborare cu doi eseişti: Adriana Babeţi şi Mircea Mihăieş).

Putem sesiza în momentul de faţă mai bine că el a fost un paraspecialist al formelor nuvelistice, un metanarator în spaţiul povestirii şi un scriitor transfrontalier aventurat în teritoriul romanului. Ceea ce încearcă discursul său narativ privit în ansamblu este să împace luciditatea analitică a lui Camil Petrescu cu empiria vizual-auditivă a lui Caragiale şi – de ce nu – Marin Preda, într-un stil mai degrabă reportericesc-eseistic şi sociografic decît literar. Integrarea non-literarului în literar ţine în proza autorului – trebuie să o spunem imediat – de o strategie existenţială şi nu de una retorică.

După cum s-a constatat de mult, canonul genurilor aduce implacabil cu sine, în orice literatură, estetizarea, încremenirea demersului creator în proiectul formal al unui tip de discurs. Această menţinere a pulsiunilor scrisului în limitele unui tipar dat, cu toate retuşurile şi adăugirile de rigoare, e – istoric vorbind –

normală şi necesară, pentru că ea reprezintă un principiu de echilibru, deopotrivă social, cultural şi individual. În fond, orice autor care respectă un gen sau o specie are un comportament clasic, el e un inovator previzibil. În nuvela românească, drumul de la Negruzzi la Gib Mihăescu e spectaculos, deşi acesta e un drum dinainte desenat. La fel, povestirea se metamorfozează conform propriului ei algoritm de la legendele lui Neculce la Nicolae Velea.

Ce ne facem însă cu texte şi astăzi inclasificabile (le-am mai amintit şi cu altă ocazie în cuprinsul cărţii de faţă, dar simt nevoia să le recapitulez) ca *Iluzii pierdute. Un întîi amor* de Kogălniceanu, *Negru pe alb* al aceluiaşi Negruzzi, *Studie moldovană* de Alecu Russo, *Telegrame, Urgent şi Moşii (tablă de materii)* de Caragiale, sau cu „paginile bizare” ale lui Urmuz? Nu ar trebui oare să citim proza românească de mici dimensiuni urmărind punctele în care conştiinţa limbajului şi simţul vieţii imediate surclasează literatura şi invenţia se transformă în inovaţie? „Momentele” lui Caragiale reprezintă o formă narativă nouă, pastişele şi parodiile lui Urmuz, de asemenea. Proza subiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu din *Femeia în faţa oglinzii* poate fi astăzi mai exact explicată prin conceptul de text.

Deşi situate la polul obiectivităţii comportamentist-cinematografice, nici „trasmisiunile directe” (*Christian voiajorul*, *Mesaje*, *Dansul cocoşului* etc.) ale lui Mircea Nedelciu nu sînt altceva. Însă chiar dacă le vom numi texte sau proze scurte, aceste scrieri n-ar trebui să fie reduse doar la forme şi tehnici. Poate că în lumea românească a anilor ’80 Mircea Nedelciu nu ar fi fost un prozator, ci un sociolog, un promotor al psihologiei experimentale sau un antropolog al periferiilor lumii urbane, dacă el nu ar fi intuit că tocmai spaţiul prozei era acela care-i putea oferi – în ciuda oricărei direcţionări ideologice a „inspiraţiei” – mijloace mult mai numeroase şi mult mai fine de a ajunge la un adevăr al realului.

Sigur, e periculos să vorbeşti despre adevăr în literatură, mai ales în legătură cu proza lui Mircea Nedelciu, autor cunoscut ca

teoretician al *ingineriei textuale*, adică al unui principiu de creaţie care pune textul deasupra realităţii. Să nu ne facem însă iluzii, ştim bine că textul e un construct intelectual care a fost şi va rămîne tot timpul deasupra realităţii. Iar efortul lui Mircea Nedelciu – oricît de naiv ar părea el – a fost tocmai acela de a găsi mijloacele prin care textul să se subordoneze realităţii. Ingineria textuală e în cazul său o încercare de a proiecta o tehnologie discursivă prin care mecanismele curente ale reprezentării (bariera supremă a oricărui demers creator) să fie sparte. În acest sens, putem face afirmaţia că prozatorul nu este un avangardist (preocupat de subminarea şi descalificarea limbajului), şi nici măcar un autor experimental (preocupat de explorarea limitelor limbajului). E pe de altă parte îndoielnic faptul că proza lui poate fi înscrisă în spaţiul unei literaturi a autenticităţii.

Şi cu toate acestea autorul în discuţie e foarte departe de tipul scriitorului tradiţional. Tiparul prozei reprezintă pentru el ocazia unui discurs şi nu finalitatea lui. În încercarea de cartografiere a realului şi de edificare a unui model antropogenetic, el ştie ca nimeni altul să-şi facă favorabilă ocazia epică, supunînd povestirea analizei de caz, transformînd descrierea în pretext eseistic, amalgamînd decupajele de vorbire stradală cu citate şi informaţii extrase din studii de sociologie sau psihologie, într-o veritabilă arheologie a cunoaşterii. Pentru Mircea Nedelciu nu există forme mari şi forme mici, structuri vechi şi structuri noi, teme importante şi teme neimportante, valori literare şi non-literare, ci doar eficacitate textuală şi profesionalism al construcţiei persuasive.

Proza scurtă a autorului s-a născut într-un anume context politic (cel al naţional-comunismului românesc) şi acest context i-a fost favorabil – ca şi altor scriitori ai momentului – tocmai prin constrîngerile pe care el i le-a impus. Se ştie că aceste constrîngeri priveau două aspecte, aflate într-un relativ dezechilibru: *despre ce să vorbeşti* şi *cum să vorbeşti*. Prima constrîngere presupunea, pe lîngă tabuuri, şi libertăţi, fiind o cursă, întinsă cu abilitate de puterea comunistă în propriul ei beneficiu, pe care mulţi dintre

prozatorii noştri postbelici n-au ştiut s-o evite. Ei au căzut prea des şi cu o prea mare risipă de cuvinte în plasa lui „despre ce să vorbeşti” – chiar şi în situaţiile care, chipurile, implicau un anume curaj – promovînd o literatură plată, monotonă, maniheistă, previzibilă, cînd nu de-a dreptul insipidă. În fond, prozatorul – dacă e prozator şi nu altceva – ar trebui să ştie că el nu poate să vorbească cu adevărat nici despre „ce e voie” nici despre „ce nu e voie”, ci despre spaţiul interstiţial care separă aceste două limitări.

Mircea Nedelciu e unul dintre puţinii noştri prozatori postbelici care au sesizat normalitatea obligaţiei de a te situa ca scriitor tocmai în acest interstiţiu. Pentru că acesta e spaţiul care te obligă să înveţi cum să vorbeşti, să descoperi adică puterea subversivă a limbajului eliberat de stereotipiile epicului. Asumîndu-şi această putere de esenţă non-ideologică, prozatorul descoperă că obiectivele sale nu privesc demolarea ideologiilor, ci demantelarea zonelor obscure ale lumii şi ale umanului. Există în această atitudine şi convingerea idealistă că lumea poate fi schimbată prin scris. Ea apare şi în scrisul lui Mircea Nedelciu (deopotrivă în proză şi în articolele sale teoretice). Pornind de la interstiţiul non-ideologic (spaţiu pe care ideologia nu-l poate conceptualiza), graţie unor tehnici care nu sînt pur şi simplu nişte tehnici literare, ci nişte modalităţi euristice de lucru, ale percepţiei şi ale reprezentării, ale comunicării şi ale acţiunii, literatura poate contribui la educarea omului pentru existenţă şi pentru sensul propriei sale individualităţi. E vorba aici de o schimbare a modului de raportare a individului la lume (prin care disputa dintre „a fi” şi „a avea” e problematizată intens) indusă fără ocolişuri cititorului, şi aceasta cu scopul declarat de a preîntîmpina efectele manipulatorii ale oricărei ficţiuni.

Cum-ul literaturii e mai subversiv decît *ce*-ul ei. Există o libertate a formei al cărei potenţial subversiv nu poate fi estimat, care scapă şi mecanismelor cenzurii. Ceea ce a înţeles foarte exact Mircea Nedelciu – într-un moment în care perspectiva literarităţii pierdea cu rapiditate teren în faţa teoriei textului – e faptul că şi

discursul literar e – informaţional vorbind – un discurs între alte discursuri, doar că prevăzut cu un grad de spectaculozitate sporit şi care nu are o valoare în sine. Recunoscînd avantajele retoricii literare, autorul a încercat să-şi situeze demersul în afara ei, utilizîndu-i valorile artistice ca pe un mijloc – aplicat discontinuu – de *captatio benevolentiae* şi nimic mai mult. Acest mijloc „tradiţional” se combină însă cu procedee jurnalistice, fotografice şi cinematografice, proprii anchetei sociologice sau experimentului psihologic etc., permiţînd un acces mai direct la spaţiul non-literaturizat al vieţii.

S-a vorbit mult despre proza lui Mircea Nedelciu ca despre o proză a prizei directe la real (la care se adaugă intertextualitatea, ludicul, ironia, spiritul parodic, umorul etc.), fără însă a se băga suficient de seamă că această perspectivă înseamnă şi o repunere în discuţie a funcţiilor literaturii. Faptul se întîmpla în plină perioadă comunistă, cînd prozatori importanţi preferau să nu regîndească aceste funcţii (în care e încifrată toată libertatea literaturii) şi să accepte libertatea condiţionată a unor spaţii declarate ca atare.

Mircea Nedelciu – care a vorbit în cîteva rînduri, în interviuri şi articole, despre caracterul antropogenetic al literaturii şi funcţia ei modelatoare rezultată din parteneriatul cu cititorul – n-a fost doar un observator al realului şi al distorsiunilor limbajului, el a vrut să fie şi un terapeut al socialului, ceea ce face din proza sa o „terapeutică fabulatorie” (cum singur o sugera prin titlul volumului *Tratament fabulatoriu*) de uz public. Utopia vindecării de rău e în proza autorului un spaţiu de predilecţie (vezi în antologia aici în discuţie textele intitulate *Claustrofobie, Amendament la instinctul proprietăţii, Provocare în stil Moreno* etc). De adăugat că în acest context toate naivităţile autorului sînt calculate şi asumate. Mircea Nedelciu a vrut să fie un prozator pentru cititorul naiv şi onest, a încercat să uite faptul că cititorul e prin natura sa – după cum bine ne asigura Baudelaire – un ipocrit.

Dacă astăzi continuă încă să existe o suspiciune a tehnicităţii prea apăsate a prozei lui Mircea Nedelciu, aceasta nu este – am

impresia – decît efectul prejudecăţilor unui cititor care s-a predat cu arme şi bagaje în braţele unei critici de factură pur literară, adică interbelică. Îmi pare rău că trebuie să fac această constatare, dar acest gen de critică îl va privi multă vreme şi de acum înainte pe Mircea Nedelciu cu respect şi admiraţie pentru virtuozitatea sa epică, fără însă a-l înţelege cu adevărat. Sau înţelegîndu-l, cel mult, prin grila textualismului francez de la revista *Tel Quel* cu care proza autorului nu are decît puncte accidentale de contact.

(2001)

DE CÎTEVA ZILE ÎNCOACE Mircea Nedelciu nu mai este doar numele unui mare scriitor român, ci şi numele unei librării. Înainte de 1989, Mircea Nedelciu a fost o vreme librar. Astăzi vocaţia sa şi-a găsit împlinirea într-o librărie care-i poartă numele. E absurd, tragic-ironic, e normal că aşa a fost să se întîmple? Mircea Nedelciu a murit la 49 de ani.

Librăria se află în Bucureşti, pe strada Franceză, vizavi de Teatrul Casandra. În 1991, Mircea Nedelciu a înfiinţat Euromedia*, o societate specializată în importul de carte şi presă franceză. Astăzi, instituţia creată de el s-a mutat chiar pe strada Franceză. Alături de* Euromedia*, iniţiativa creării acestei librării aparţine şi Editurii Paralela 45, adică editurii pentru care Mircea Nedelciu a fost un mare prieten. În urmă cu doi ani, cînd lua fiinţă „Colecţia 80”, prietenul nostru a spus: „Domnule, voi aţi făcut un bulgăre de zăpadă şi veţi declanşa o avalanşă!”. După care avalanşa a început s-o ia la vale, aducînd cu ea zeci de titluri ale scriitorilor optzecişti, şi în cele din urmă o librărie.*

E librăria care poartă numele unuia dintre cei mai inteligenţi, consecvenţi şi dinamici scriitori din toată perioada noastră postbelică. Librăria îşi etalează vitrinele peste drum de cel mai tînăr teatru din Bucureşti, într-un fel de provocare emulativă. Iată o vecinătate care lui Mircea Nedelciu i-ar fi convenit, pentru că şi el a fost un om de spectacol, un inepuizabil om-spectacol, un regizor al discursului plin de idei, mereu foarte tînăr, mereu el însuşi, mereu dispus să creadă că literatura e un fel de vodevil, un fel de farsă, un fel de dramă, un fel de scheci, toate de prost gust şi toate adevărate. Şi Mircea Nedelciu a fost un dramaturg şi un comediograf al textului, adică un prozator pentru care scrisul nu are limite, nici tipare, nici altă menire decît spectacolul şi adevărul. Şi el a fost un pantomim al monologului epic şi un partener de dialog pentru care nimic nu părea imposibil, pentru că nimic nu părea real, ci doar o formă pasageră de acţiune continuă fără vreun deznodămînt.

Literatura a fost pentru Mircea Nedelciu o scenă de teatru, lumea literară a fost pentru el un spaţiu în care scena nu avea culise, proza lui e un theatrum mundi *al lumii româneşti.* Librăria Cartea Românească *unde Mircea Nedelciu „îşi juca” rolul de librar a fost – pentru toţi cei care treceau pe acolo – un fel de Fierărie a lui Iocan şi un fel de academie informală a spontaneităţii inteligente, dar mai ales un spaţiu al tratamentului fabulatoriu. Ştim asta, nu mai e nevoie să ne-o spună nimeni. Mircea Nedelciu a fost un om care şi-a acceptat cu nonşalanţă, ca pe cel mai normal lucru din lume, condiţia de lider şi condiţia de nouă instituţie literară pe care i-au impus-o în urmă cu un sfert de secol prietenii, scriitori tineri, scriitori fără nici o carte, cititorii şi criticii, revistele şi cenaclurile.*

Visa, pe la începutul anilor ’90 la un maraton de proză scurtă organizat în Piaţa Universităţii, în aer liber, fără întreruperea circulaţiei şi reunind sute de participanţi. Scriitorul la masa lui, ocupînd un perimetru de asfalt chiar în mijlocul străzii, în văzul lumii, în plin trafic, în mirosul gazelor de eşapament, înjurat sau aplaudat de şoferi, privit pieziş de poliţiştii de serviciu, filmat de cameramani, proiectat pe imense ecrane TV, lucrînd 24 de ore din 24 pe cîteva coli de hîrtie. Totul pentru un text. La deschiderea Librăriei Mircea Nedelciu, happening-*ul actorilor pe role, în costumaţie de epocă şi înarmaţi cu instrumente muzicale, n-a mai avut loc, aşa cum s-a întîmplat altădată, la o expoziţie de carte de la sediul* AGIR *organizată de* Euromedia. *Mircea Nedelciu nu mai era. Prietenii lui, literatura română, lumea cărţii nu şi-au revenit încă din acest şoc.*

Oamenii-instituţii sînt rari. Ei nu pot fi creaţi. Ei se autocreează. Sînt obligaţi să devină ceea ce o inexplicabilă necesitate internă a unui moment îi face să devină. Mircea Nedelciu n-a fost doar liderul generaţiei noastre, el a fost şi un antrenor de conştiinţe, un proiectant de instituţii culturale, un actor al brainstorming-*ului în cercul lui de cunoscuţi şi de prieteni, un psiholog al obiectelor, un istoric al anodinului, un manager al noutăţii, un microfizician al cotidianului, un negociator al posibilului, un profesionist al multiplelor sale vocaţii.*

La deschiderea Librăriei Mircea Nedelciu *nu mai era loc nici cît să arunci un fir de pai. Oamenii sufocau cărţile. Iar cărţile rămîneau închise pe rafturi. Spaţiul se dovedea neîncăpător. Lumea nu venise pentru cărţi, ci pentru Mircea Nedelciu. Aşteptarea avea în ea ceva irepresibil. Trebuia să vină cineva şi acest „trebuia să vină cineva" era un fel de* happening. *Cei care aşteptau intrau, se plimbau cu mare greutate printre rafturi şi etaloare, se salutau, vorbeau, îşi pierdeau răbdarea, atingeau volumele nou apărute, toţi aceştia făceau parte dintr-un* performance.

Cu cîteva clipe înainte de deschiderea librăriei am reuşit să lipim pe perete un poster cu Mircea în cămaşă cadrilată. Am reuşit în ultima clipă să avem mapele trebuitoare cu informaţii pentru presă. Am reuşit să schiţăm din zbor o strategie a „vorbirilor". Ne-am bîlbîit, organizarea noastră lăsa de dorit, eram emoţionaţi, agitaţi, neajutoraţi, siguri şi nesiguri, fericiţi şi neliniştiţi, de parcă toată agitaţia noastră ar fi trebuit să primească o notă în catalog. Iar avalanşa continua. Explicam de ce noua librărie se numea Mircea Nedelciu, *prezentam cărţi, ştiam că urma să publicăm alte cărţi care vor aduce după ele alte şi alte cărţi.*

Există în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu un text autobiografic intitulat O căutare în zăpadă. *Un copil de la ţară se joacă iarna într-o curte înzăpezită cu o minge. E o minge foarte mică, albastră, pe care copilul o aruncă printre troiene, într-un joc de-a aruncatul şi găsitul. La un moment dat, mingea dispare şi ea nu va mai fi găsită niciodată, nici după topirea zăpezii. Nu există nici o explicaţie raţională pentru pierderea mingii. Şi această lipsă de explicaţie va rămîne pentru totdeauna în mintea maturului de mai tîrziu un fapt misterios, neliniştitor şi inacceptabil.*

De cîteva zile încoace, numele autorului acestui text a devenit numele unei librării. O librărie ca un fel de recompensă pentru o minge pierdută cîndva de un copil, într-o iarnă cu prea multă zăpadă. Mă aflam pe strada Franceză, vizavi de Casandra, *şi o clipă am avut senzaţia asta. Apoi mi-am dat seama că nu orice bulgăr poate deveni o avalanşă şi am înţeles, în sfîrşit, avertismentul*

prietenului meu.

Meteorologie, arheologie şi presiune subacvatică

Despre proza lui Mircea Nedelciu s-a scris mult în ultimii douăzeci de ani şi din perspective dintre cele mai diferite. Opera acestui autor pare astăzi pentru multă lume (inclusiv pentru autorii de manuale şcolare) un teritoriu destul de precis cartografiat, care nu mai poate oferi mari surprize, nici tematice, nici tehnice. Să precizăm imediat că interesul de care Mircea Nedelciu s-a bucurat în ochii criticii a fost motivat în primul rînd de modul său intim de a-şi articula şi compune discursul, cu alte cuvinte de tehnicile sale narative, cuceritoare prin noutate, autenticitate şi firescul utilizării lor în cele mai neaşteptate contexte. Astăzi încă, atunci cînd spui Mircea Nedelciu spui „inginerie textuală", „transmisiune directă" etc.

Problemele naratologice ale literaturii acestui autor au fost luate de nenumărate ori în discuţie. Însă în destule ocazii ele au fost tratate impropriu – ca aspecte în sine, prin izolarea lor de subiecte, situaţii, personaje şi conţinuturi – şi asta pentru că la noi experimentul pare încă un fenomen extravagant, exterior creaţiei ca atare, de valoare îndoielnică, trezind suspiciunea, cînd nu de-a dreptul etichetările peiorative.

Pornind de la aceste rapide constatări, vreau să fac cîteva observaţii în legătură cu o carte a lui Mircea Nedelciu apărută postum, *Zodia scafandrului*, despre care sînt convins că se va mai vorbi, şi *pro* şi *contra*. Pentru unii critici, ca Alex Ştefănescu, (vezi o cronică recentă din *România literară*) cartea a stîrnit deja dezamăgirea şi comentarii rău voitoare, prin reducerea ei la derizoriul biografic şi viziunea *terre à terre.* Nu era cazul, pentru că substanţa volumului în discuţie – cum poate constata orice

cititor de bună credinţă – e mult mai bogată şi mult mai complexă, fiind distribuită pe etaje spaţio-temporale destul de sofisticate, populate de personaje numeroase, unele reale, altele fictive. Avem, desigur, în faţă un roman neterminat, ceea ce complică destul de mult lucrurile, fără însă să ne oblige şi a le simplifica.

Ca proiect integral, romanul lui Mircea Nedelciu e făcut să acopere trei perioade socio-politice diferite, dar complementare, din istoria României: perioada interbelică, cea comunistă şi noua secvenţă temporală creată de evenimentele din decembrie 1989, cînd regimul Ceauşescu se prăbuşeşte. Afirmaţia mea poate să pară abuzivă, pentru că varianta publicată a romanului (care se confundă cu prima din cele patru părţi proiectate) nu conţine decît elemente şi personaje care aparţin primelor două perioade. Şi totuşi…

Mircea Nedelciu este şi el un personaj al acestui roman la care încă mai scria în 1996, la care încă se mai gîndea şi în momentele sale de totală imobilizare la pat. Aspecte din biografia autorului posterioare lui 1989 (de fapt, posterioare lunii februarie 1988, dată consemnată în corpul cărţii de cîteva ori) nu apar în această primă parte, pentru că biograficul se supune aici unei stricte şi bine calculate economii a construcţiei. Dar asta nu înseamnă că Mircea Nedelciu, cel care în 1988 descoperă că suferă de o boală ciudată, greu de diagnosticat, a cărei evoluţie în timp se agravează, va putea să ignore mai departe tocmai acest eveniment dramatic al biografiei lui şi să nu facă din el un element de profunzime al cărţii pe care o scrie.

De altfel, două sau trei texte scurte ale lui Mircea Nedelciu din perioada bolii, avînd ca subiect chiar boala şi contextele ei, au fost publicate în timpul vieţii. Nu e nevoie şi de alte supoziţii. Apropiaţii lui Mircea ştiu că lui nu-i plăcea să vorbească despre suferinţa sa şi că unul dintre motivele pentru care el nu dorea să-şi încheie romanul era teama de a nu-şi grăbi astfel încheierea propriei vieţi. Avea această superstiţie.

În plus de toate acestea, mănunchiul de secvenţe fabulatorii ale romanului, plasate – potrivit schiţei iniţiale de sumar – sub semnul

calendaristic şi zodiacal al lunilor februarie, decembrie, martie şi noiembrie (în ani aparţinînd unor perioade istorice foarte diferite) pare grevat de acţiunea insidioasă (şi fireşte misterioasă) a meteorologiei, într-un sens care ne este cunoscut nouă, românilor, măcar din decembrie 1989, cînd s-a vorbit destul de mult despre o conjuncţie miraculoasă a astrelor.

Sînt absolut convins că partea a doua a romanului, cea aflată sub presiunea meteo-astrală a lunii decembrie, ar fi trebuit să conţină şi o reconstituire a zilelor legate de căderea lui Ceauşescu şi de tot ceea ce s-a întîmplat mai tîrziu. Să mai notăm în trecere şi faptul (semnificativ pentru componenta biografică a cărţii) că noiembrie este luna în care s-a născut autorul. La fel, n-ar trebui să ignorăm adevărul că martie şi decembrie sînt lunile care conţin data echinoxului de primăvară şi pe cea a solstiţiului de iarnă.

Fac toate aceste observaţii gîndindu-mă că într-o considerabilă măsură ele sînt pretinse chiar de componenta „metafizică" a acestui roman care, dintr-o perspectivă simbolică şi teoretică pe care paginile publicate o promovează fără dubiu, îşi propune să facă viabilă o nouă zodie – *zodia scafandrului*, sub semnul căreia trăieşte acel tip uman care lucrează la adîncime nu doar fizic, ci şi în plan psihic şi social. Trebuie poate să ne amintim că pentru Mircea Nedelciu „semnele vremii", ca şi faptul că omul e o fiinţă „sub vremi" n-au fost în aproape nici una din cărţile sale nişte elemente colaterale.

Prima constatare care se impune e că acest roman neterminat (rămas într-un stadiu asemănător cu *Tainele inimei* de Kogălniceanu) confirmă şi cristalizează cîteva dintre obsesiile autorului privitoare la viziunea sa epică despre lume, destul de puţin băgate în seamă pînă acum. Prima este aceea a arheologiei, cea de-a doua a meteorologiei, cea de-a treia priveşte mecanismele de presiune ale naturii şi ale vieţii înconjurătoare asupra individului. Fiecare din aceste trei elemente, în acelaşi timp supraordonatoare şi subordonatoare, e apt să provoace distorsiunea realului, apariţia unor fenomene stranii, schimbări

bruşte de viaţă şi destin, trecerea din spaţiul imediat în alte spaţii, cel puţin atipice, dacă nu pur şi simplu fantastice. Utopia, distopia, fantasticul, bizarul, miraculosul, fabulosul, exoticul sînt dimensiuni nu de mică importanţă ale prozei lui Mircea Nedelciu care ar merita cîndva un studiu detaliat.

Dar pentru că romanul care ne interesează aici are ca temă esenţială presiunea (de tip subacvatic, dar şi substructural sau infrareal), să spunem şi că formele cu impact social şi politic ale presiunii sînt în proza lui Mircea Nedelciu extrem de diferite, ele exercitîndu-se pe o arie problematică ce se întinde de la claustrofobie (vezi proza cu acelaşi nume din volumul *Aventuri într-o curte interioară*) şi forţarea delaţiunii prin manipularea informaţiei (vezi *Efectul de ecou controlat*) la utopie (*Tratament fabulatoriu*) şi conflictul interior cu instinctul proprietăţii (*Amendament la instinctul proprietăţii*).

Ştim, pe de altă parte, că *Tratament fabulatoriu* e un roman care-l are drept personaj principal pe „meteo Luca”, un tînăr meteorolog care – dincolo de aventura sa falansterială – ajunge şi să-şi pună problema în ce măsură capriciile presiunii atmosferice terestre provoacă în unele situaţii efecte capitale asupra vieţii oamenilor. *Zodia scafandrului* e, în prelungirea aceluiaşi tip de interes pentru fenomenalitatea naturii, un roman care porneşte de la realitatea şi metafora presiunii subacvatice.

Ceea ce s-a publicat din roman (şi ceea ce în principiu şi era publicabil ca text finisat) ne permite să identificăm scheletul ideilor care ar fi subîntins viziunea finală, nu însă şi liniile parcursului epic şi identitatea integrală a personajelor. Nu ştim, de pildă, dacă romanul lui Mircea Nedelciu ar fi avut şi un personaj scafandru cu statut fictiv. Ştim însă din secvenţele autobiografice ale acestei prime părţi aşezate sub semnul lunii februarie că autorul în persoană a avut întîlniri cu un anume Scarlat, şeful grupului de scafandri al flotei autohtone de pescuit oceanic, „personaj” care există în carne şi oase (şi pe care – în paranteză fie spus – eu însumi l-am cunoscut). La fel, pentru acoperirea aspectului propriu-zis tematic al romanului său autorul îşi strînge

spre documentare (fapt iarăşi consemnat în text) cărţi de specialitate.

Trimiterea la activitatea subacvatică a scafandrilor nu e totul, pentru că această activitate şi această profesie par determinate de o anume configuraţie a destinului, constituindu-se în zodia acelor indivizi care trăiesc sub presiune. Organizarea pe luni, şi nu pe ani, a romanului arată că lunile ca unităţi temporale sînt mai importante decît anii. Ele par astfel atît pentru cel care scrie (Mircea Nedelciu, în ipostaza de librar la *Cartea Românească* şi de autor al romanului *Femeia în roşu*, pentru apariţia căruia are parte de audienţe la cel mai înalt nivel al compartimentului cenzurii comuniste), cît şi pentru personajele sale, Diogene Sava, Zare Popescu, tatăl lui Diogene Sava, Mateiu Caragiale ş.a., indiferent de faptul că acţiunile lor se desfăşoară în prezent sau în trecut.

Metafora presiunii produse de fenomene sau elemente ale naturii apare, cum spuneam, şi în romanul *Tratament fabulatoriu*. Prozele scurte din volumul *Şi ieri va fi o zi* sînt şi ele pline de aluzii meteorologice, gravitaţionale etc. Legile naturii sînt pentru Mircea Nedelciu deasupra omului, dar asta fireşte nu la modul Sadoveanu sau Voiculescu, pentru că personajele sale trăiesc într-o lume din care a dispărut conştiinţa sacralităţii, nu însă şi conştiinţa formelor de supraordonare a vieţii.

Într-un atare context, în care meteorologia poate deveni o explicaţie esenţială pentru perisabilitatea, fragilitatea şi imprevizibilitatea vieţii în general, arheologia reprezintă un spaţiu care la rîndul lui fascinează, probabil tot din aceleaşi motive. Ştim asta deja din *Zmeura de cîmpie* (unde apar personaje care revin în *Zodia scafandrului*, Zare Popescu în primul rînd). Într-un fel, o bună parte din proza lui Mircea Nedelciu se mişcă între laboratorul de cercetare experimentală (celebrul fitotron din Fuica, în *Tratament fabulatoriu*, sau cronoscopul din povestirea *Ultimul exil la cronoscop*) şi muzeu, punctul de decontare al oricărei activităţi arheologice.

Aş vrea însă să revin la metafora presiunii. În *Zodia scafandrului*, toate secvenţele cărţii sînt suite de presiuni. Ale lumii

anilor ’80 asupra biografiei lui Mircea Nedelciu, ale mediului înconjurător asupra corpului şi sentimentelor personajelor, ale instituţiilor lumii comuniste (securitatea, miliţia, administraţia, şcoala, poşta externă etc.) asupra vieţii cotidiene a oamenilor. Ale fricii de necunoscut şi ameninţare asupra conştiinţei şi comportamentului colectiv.

Toate aceste forme de presiune nu sînt doar sugerate. Uneori ele apar în suprafaţa textului sub formă de conflicte, înfruntări, evadări din mediul familial, operaţiuni de hărţuire (vezi perioada colectivizării), alteori ele sînt consemnate în scurte comentarii sau remarci de autor (de reţinut aici frecventele reveniri la semnificaţia raportului suprafaţă – profunzime în plan social, existenţial şi politic), pentru că Mircea Nedelciu vrea să fie şi un ghid al lumii subacvatice în care se scufundă şi în care încearcă să ne scufunde odată cu el.

Din păcate, aşa cum ne-a rămas de la autor, cartea reprezintă doar un prim stadiu al acestor exerciţii de scufundare, avînd însă ca rezultat explorări minuţioase şi exacte. Nu ştim cum ar fi evoluat mai departe Diogene Sava şi Zare Popescu, ambii istorici şi arheologi de profesie, eroii etajului contemporan al cărţii, nu ştim nici pînă unde ar fi ajuns Mircea Nedelciu cu incursiunile în propria sa biografie. Mai mult ca sigur, cartea aceasta n-ar fi rămas una cu privirea întoarsă spre trecut.

Deşi – trebuie să recunoaştem – forma în care se prezintă ea ne spune altceva. Prima din cele patru părţi ale cărţii pare ea însăşi un roman de mică întindere. În ce priveşte celelalte presupuse părţi, se pare că printre hîrtiile lui Mircea Nedelciu nu există nici proiecte de plan, nici schiţe de secvenţe sau capitole pentru ceea ce ar fi urmat. Totuşi, cum publicarea romanului pare să se fi făcut în mare grabă, fără o cercetare atentă a tuturor notelor, însemnărilor, fişelor rămase de la autor, nu ştim ce surprize ne poate rezerva viitorul. La un moment dat, într-unul din pasajele autobiografice ale cărţii, Mircea Nedelciu notează faptul că are deja adunate două cutii de fişe pe care urmează să le folosească în roman. Ele nu apar în această ediţie, într-o altfel foarte normală

addenda care să fi cuprins tot şantierul cărţii, cu variante, eboşe, note documentare etc. Dar există acest şantier?

Şantierul de creaţie e întotdeauna expresia unei metode de lucru. Iar metoda de lucru a lui Mircea Nedelciu era una bazată pe elaborarea de scenarii mentale (cu nume de personaje, caractere, tipuri de intrigă, acţiuni etc.) şi mobilizarea maximă în faţa maşinii de scris. Ceva din spontaneitatea şi autenticitatea scrisului lui Mircea Nedelciu se află şi în această metodă, apropiată de *action writing*. Am avut privilegiul într-o vară să fiu martor, timp de două săptămîni, la scrierea unei bune părţi din romanul *Zmeura de cîmpie*, care este o construcţie secvenţială, cu planuri suprapuse şi intersectări de personaje şi acţiuni, ca şi *Zodia scafandrului*. E vorba de un tip de construcţie destul de greu de controlat, fără o elaborare prealabilă minuţioasă, prin scheme, fişe, note şi toate celelalte.

Se pare însă că Mircea Nedelciu avea această ştiinţă a controlului spontan al propriului text. În perioada de care aminteam l-am văzut zilnic pe Mircea Nedelciu cum se aşază în faţa maşinii de scris şi compune în ritm continuu cincisprezece-douăzeci de pagini de text asupra cărora ulterior revine în foarte mică măsură.

Singura operaţie care segmenta din cînd în cînd acest continuum al scrisului consta în cercetarea unor bucăţele de hîrtie cu însemnări (probabil replici, nume, idei, imagini etc.). Autorul nu le scotea din teanc la întîmplare şi nici într-o ordine stabilită prealabil. Le recitea, pe unele le punea deoparte, pe altele le împingea la fundul teancului pentru că nu le venise încă rîndul. Uneori ezita între două sau trei astfel de fişe. Apoi brusc una dintre ele era ruptă şi aruncată pentru că îşi găsise locul în textul mare şi maşina de scris reîncepea să ţăcăne mai departe, cu aceeaşi stupefiantă monotonie. Personal, eram teribil de surprins că se poate scrie şi aşa, pornind la treabă cu mîinile goale, folosindu-te doar un plan mental de lucru.

Cred că aerul de scriere terminată, definitivă, chiar dacă mult

diminuată faţă de proiectul iniţial, pe care ni-l transmite *Zodia scafandrului* e produsul acestei metode de lucru, în care spontaneitatea şi rigoarea construcţiei mentale joacă un rol esenţial.

(2001)

EDITURA COMPANIA ESTE CREAŢIA a doi scriitori pe care îi preţuiesc mult: Adina Kenereş şi Petru Romoşan. I-am vizitat cu ani în urmă chiar la sediul editurii lor de la parterul casei în care locuiesc şi am înţeles atunci cît de serios priveau cei doi iniţiativa lor culturală care abia începea să prindă contur. După care am început să văd în librării primele cărţi ale editurii. Unele erau titluri didactice cu miză educaţională. Altele erau cărţi de senzaţie, menite să aducă bani. Fie, mi-am spus, orice editură trebuie să aibă o găselniţă a ei, pentru a supravieţui editorial şi a-şi putea vedea la modul relaxat de alte proiecte, riscante din punct de vedere financiar, neaducătoare de cîştiguri, dar culturale, artistice, literare, pentru că un scriitor, nu-i aşa, nu poate să fie un simplu om de afaceri.

Sincer să fiu, mă aşteptam ca Editura Compania să lanseze o mare colecţie de artă, cea mai serioasă din România şi făcută la standarde occidentale, pentru că Petru Romoşan are faima unui foarte priceput galerist, care a reuşit să se descurce de minune şi în iadul comerţului de artă de la Paris.

Cît despre Adina, ştiam că ea are experienţa muncii de cîţiva ani într-o editură pariziană şi credeam că plecarea ei de la Editura Humanitas n-a însemnat altceva decît încercarea de a face pe cont propriu ceea ce nu putea face ca simplu angajat al editurii domnului Liiceanu. Ar fi fost o prostie din partea mea să-i pun la îndoială competenţa, bunele intenţii, inteligenţa managerială, ştiinţa de a edita cărţi de cel mai mare interes. Nu mă îndoiam, pe de altă parte, de faptul că stă în intenţia şi puterea Editurii Compania să creeze strategii şi breşe pentru ieşirea literaturii noastre în lume.

Cred şi acum acest lucru. Deşi mi-e tot mai greu să înţeleg unele gesturi şi reacţii ale celor doi scriitori. Includ în această categorie de manifestări şi interviul ocazionat de apariţia romanului Zodia scafandrului *de Mircea Nedelciu, acordat de Adina Kenereş şi Petru Romoşan revistei* Dilema *(nr. 414, 2000).*

N-aş vrea să intru aici în amănuntele acestui interviu. Observ doar că Mircea Nedelciu începe să devină un obiect de dispută, chiar în interiorul cercului lui de prieteni şi apropiaţi, într-un fel de război surd demn de o cauză mai bună. Fireşte că în acest război pot fi antrenaţi şi moştenitorii legali ai lui Mircea Nedelciu, ceea ce pare să se şi întîmple. Iată de pildă doar faptul că – în ciuda unei mai vechi înţelegeri – o carte postumă a lui Mircea, anunţată în planul editorial al Editurii Paralela 45, apare în cele din urmă la Editura Compania. E foarte bine şi aşa. Compania a devenit o editură destul de cunoscută, prezentă în librăriile din ţară, care face eforturi serioase pentru a-şi promova şi susţine cărţile. Pînă la urmă, mai important decît orice e ca textele rămase de la autor (la Bucureşti şi la Fundulea, în casa părintească) să fie publicate. Familia, prietenii, apropiaţii lui Mircea Nedelciu, cultura română în general au mari obligaţii faţă de memoria şi opera acestui extraordinar scriitor.

Cred însă că această operaţie de publicare nu poate fi făcută oricum şi mai ales nu poate fi făcută prin aplicarea unor lovituri sub centură, cu efecte imprevizibile şi pentru memoria scriitorului, în concurenţa dintre editurile interesate. Situaţia e cu atît mai ciudată cu cît această publicare nu prezintă deocamdată o mare miză financiară. De aceea mi se pare că ar fi nevoie de mai multă prudenţă în aruncarea rapidă pe piaţă a cărţilor unui scriitor abia dispărut şi de mai mult calm filologic în tot ceea ce urmează a fi întreprins pentru restituirea integrală a operei lui. Ca prieten al lui Mircea Nedelciu şi cunoscător apropiat al activităţii sale, cred că ar fi înainte de toate nevoie de o inventariere şi clasare a tot ceea ce a rămas de la el: manuscrise (inclusiv cele din perioada liceului), agende, însemnări disparate, scrisori, articole neadunate niciodată într-o carte, interviuri, tăieturi din ziare şi reviste, proiecte de altă natură (de pildă, scenarii de film de scurt metraj) etc. Este o datorie pe care sînt sigur că a înţeles-o şi Mira Nedelciu, soţia lui Mircea, cu care, împreună cu Ion Bogdan Lefter, am şi avut o discuţie în acest sens imediat după dispariţia autorului. Nu mă îndoiesc de faptul că astfel de discuţii au mai fost purtate şi cu alţi prieteni ai lui Mircea, precum Sorin Preda, Gheorghe Iova, Ioan Flora, George Voicu.

În ce priveşte Zodia scafandrului, *trebuie spus – pentru că Editura Compania tot a deschis această discuţie, fără însă a cunoaşte toate implicaţiile ei – că tot materialul romanului s-a aflat încă din momentul în care s-a pus problema publicării lui postume în grija lui Ion Bogdan Lefter pentru a pregăti ediţia. Aceasta a fost iniţiativa familiei lui Mircea Nedelciu. N-a fost vorba nici de „bunăvoinţă”, nici de un gest „amical” faţă de un bun prieten al lui Mircea, ci de încredere şi dorinţa de cooperare. Prin convenţie cu Mira Nedelciu, cartea ar fi urmat să apară la Paralela 45, cu prefaţă, aparat critic, addenda de variante etc. E adevărat, pe de altă parte, că editura a întîrziat mult prea mult operaţia de stabilire a datelor contractuale, şi aceasta pe fondul unei comunicări insuficiente sau chiar distorsionate între cei direct implicaţi (Mira Nedelciu şi Călin Vlasie, directorul editurii).*

Prezentarea romanului din planul editorial pe 2000 al editurii fusese făcută chiar de Ion Bogdan Lefter, singurul dintre apropiaţii lui Mircea care cunoştea conţinutul paginilor rămase (cu rezerva că o inventariere a materialului din mansarda cu manuscrise şi cărţi a prozatorului – aflată chiar în blocul în care locuia şi pe care boala nu i-a mai permis după 1990 s-o folosească – ar fi putut oferi totuşi surprize: însemnări, schiţe de plan, fişe din primii ani ai începerii muncii de elaborare). Romanul ar fi trebuit să fie lansat la tîrgul „Gaudeamus” din noiembrie 2000. În prima decadă a lunii încă eram convinşi că ea va apărea, fără să ştim (nici Editura Paralela 45, nici potenţialul îngrijitor al ediţiei, Ion Bogdan Lefter) că moştenitorii legali ai lui Mircea Nedelciu şi-au schimbat intenţiile.

Cum s-au petrecut acestea şi cum a ajuns Editura Compania să publice Zodia scafandrului *se poate reconstitui din interviul mai sus amintit. A fost vorba de o conjunctură de factori şi de un joc al hazardului care m-au lăsat încă o dată visător. Personal, îmi cer scuze faţă de Editura Compania pentru faptul că, într-adevăr, într-o zi de joi la difuzoarele tîrgului organizatorii au anunţat – potrivit listelor noastre iniţiale – lansarea cărţii lui Mircea Nedelciu la Editura Paralela 45. Este o scăpare care îmi aparţine, pe care nu mi-o pot ierta mai ales în acest context în care la orizont pluteşte*

spectrul unui proces…E de-a dreptul amuzant, e umor negru, e un cinism românesc tipic pentru economia noastră sălbatică de piaţă, în care ce mai contează un tertip sau altul.

Mai departe însă, simt nevoia să spun că şi Adina Kenereş şi Petru Romoşan par să joace în momentul de faţă o farsă de un penibil prost gust, şi asta autosituîndu-se pe nişte poziţii de forţă care te fac să zîmbeşti. Aştept însă cu nerăbdare marile lor proiecte editoriale de revitalizare a interesului pentru literatura noastră contemporană.

Plimbări prin curtea interioară

Personajele lui Mircea Nedelciu nu sînt corpuri, ci energii: verbale, volitive, acţionale, anamnetice etc. În cărţile autorului corporalitatea e la o primă vedere un element de decor, acea materie descriptiv-analitică ce conferă traiectului epic consistenţă, concreteţe, aparenţa vieţii. Lucrurile sînt însă mai complicate decît par, mai ales în cazul unui teoretician atît de redutabil cum este acest prozator.

Toată poetica sa, cu temele, obsesiile, structurile compoziţionale şi formele retorice care l-au consacrat, se află depozitată, la vedere sau printre rînduri, în volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979). Ţinînd seama de conţinutul acestei cărţi şi urmărind implicaţiile subiacente ale titlului, descoperim că sintagma „curte interioară” este un echivalent al ideii de „univers narativ” şi chiar al conceptului de „literatură”. Pe de altă parte, „aventurile” sînt tot atîtea forme de adecvare sau inadecvare (cu implicaţii de multe ori riscante!) a naratorului la un sistem de referinţe dat în care esenţiale sînt tradiţia epică, pe de o parte, şi vechile modalităţi de percepţie şi reprezentare a cotidianului, pe de alta.

Un cititor care acceptă fără să stea prea mult pe gînduri etichetele genurilor şi ale speciilor ar putea să ia de bună precizarea „nuvele” aflată dedesubtul titlului acestei cărţi. Fapt care ar face din Mircea Nedelciu un prost nuvelist. Ceea ce nu este cazul. Se ştie că nefericita idee a încadrării textelor cuprinse în carte într-o specie dată i-a aparţinut editorului şi nu celui care semnează volumul. Aventura editorială a acestui volum de debut începe iată chiar cu refuzul lui de a se subsuma unei categorii literare anume.

Multe alte forme de refuz ar putea fi inventariate în continuare

(în primul rînd toate acele elemente care fac din falsele nuvele pur şi simplu nişte *texte*), însă ceea ce mi pare simptomatic în scrisul lui Mircea Nedelciu încă de la începuturile sale este refuzul corpului intim, al corpului subiectiv ca alternativă identitară la presiunile lumii exterioare. Nu este vorba despre un refuz *de facto*, nici despre un deficit de înzestrare somatografică a autorului, ci de sesizarea conflictului ireductibil dintre corp şi limbaj. Acest conflict nu sfîrşeşte însă într-o problemă, el nu devine substanţă a scrisului. La acest nivel, autorul nu se grăbeşte să acorde prea mult credit gîndirii speculative sau mijloacelor psiho-poetizante moştenite din proza antecesorilor. Corpul este un obiect netransparent.

În cărţile lui Mircea Nedelciu corpul individual e sesizat şi descris în formele lui socializate, de acţiune şi prezenţă publică, dar şi în acest caz elementul genealogic sau cel economic sînt mai importante decît resorturile psiho-pulsionale ale existenţei. Sugestia apartenenţei corpului individual la un *corp-masă*, ghidat de stereotipii fundamentale, cu puternice inserţii istorice, este şi ea prezentă. Personajele autorului se constituie în cupluri, grupuri, neamuri, categorii, secte. Ele acceptă înscrierea lor în tot soiul de ritualuri cu caracter distinctiv şi subordonarea faţă de imaginarul colectiv, cu miturile şi fantasmele lui.

De ce în circumstanţe date omul procedează într-un fel şi nu în altul, determinîndu-şi astfel destinul, e o altă problemă pe care autorul şi-o pune şi pe care el ştie bine că nu are cum să o rezolve. Tocmai de aceea există *povestea*, dorinţa şi plăcerea de a povesti. În cărţile lui Mircea Nedelciu nevoia de fabulaţie e un element fundamental în ecuaţia umanului. *Zmeura de cîmpie* – „roman împotriva memoriei”, cum precizează autorul – permite o lectură şi în această grilă.

Corpul intim (cu toate reacţiile, frustrările şi aspiraţiile sale) e un obiect imposibil de verbalizat, pentru că verbalizarea e rezultatul unei relaţii sociale şi nu un privilegiu al subiectivităţii.

Mai mult decît atît, orice vorbitor al unei limbi se poate întreba

dacă ceea ce el descrie îi aparţine sau nu, dacă el stăpîneşte limbajul sau, dimpotrivă, se află la cheremul acestuia. În scrisul autorului ieşirea din această dilemă se produce prin ingenioasa soluţie a transformării textului / textelor într-un conglomerat de mijloace particulare de comunicare verbală. În absenţa unei corporalităţi urmărite în sine (fie şi în ipostaza unei cutii de rezonanţă a faptelor din social), avem peste tot semnele ei subsecvente dialogului polifonic al limbajelor. Or, cîte limbaje, tot atîtea forme de corporalitate (individuală, de grup şi de masă). De aici procedeul „transmisiunii directe” menit a surprinde stereofonia existenţei cu semiozele ei comunicative, orale şi dialectale, şi contextele ei perturbatorii.

Din proza lui Micea Nedelciu lipseşte omul interior. Limbajul pare făcut în exclusivitate pentru omul din afară, nu pentru cel dinăuntru. Cînd se priveşte pe sine, acest om exterior se vede cel mult ca un reflex a ceea ce-l înconjoară. Pe de altă parte, autorul sesizează şi faptul că omul nu poate gîndi liber într-un limbaj a cărui armătură se sprijină pe semnele posesiunii (*Claustrofobie*). Cînd vorbeşte despre raportul *a fi* / *a avea* (una din temele sale predilecte), Mircea Nedelciu nu cade în speculaţie ontologică, ci reduce încă o dată totul la social, văzut mai degrabă ca un context întîmplător, acceptat de nevoie, al individualităţii.

Această lume din afară e în permanenţă conotată de o undă de stranietate. Şi nu e vorba aici – cum s-a spus – doar de privirea de tip cinematografic a autorului, ci şi de apetenţa sa pentru insolitare. Oricît de banale ar fi lucrurile şi fenomenele pe care individul le descoperă în jurul său, acestea poartă cu ele o aură metafizică numai a lor, par independente, intangibile, şi transmit o prospeţime care tulbură corpul, închizîndu-l în funciara sa incapacitate de exprimare verbală.

Am putea lua acest exemplu (din proza intitulată *Şi ieri va fi o zi*) în care personajul perceptor ajunge la constatările sale datorită unei distorsiuni temporale:

„Am lăsat toate aceste mici nimicuri să plutească în ceaţa lor sau în aceea din capul meu (pentru prima dată mahmur în sensul propriu al cuvîntului) şi m-am întors în dormitor să mă îmbrac în viteză. Eram convins că am întîrziat la serviciu şi timpul, ca de obicei în astfel de cazuri, se scurgea cu o repeziciune mult mai mare, nedorită, stresantă. Îmbrăcîndu-mă, am mai adresat pereţilor, mobilelor, împrejurimilor trupului şi alte priviri atente, mai puţin distrate decît de obicei. În lumina ce părea să crească imperceptibil nu mi-a fost greu să descopăr tot felul de semne, crăpături în zugrăveala pereţilor, nuanţe şi forme noi ale unor obiecte de serie. M-am gîndit că aşa trebuie să vadă aceste lucruri orice străin, orice om care nu le vede în fiecare zi, poate eu însumi le-am mai văzut aşa atunci cînd le cumpărasem şi le pusesem în dormitor. O senzaţie de lucru străin care urmează să-ţi devină familiar şi să-l uiţi încetul cu încetul, senzaţie citită însă, în această dimineaţă mahmură, de la coadă la cap. Ceva care seamănă cu o propoziţie tradusă din latină în română de cineva care nu ştie să facă şi cuvenitele transformări ale topicii şi lasă cuvintele traduse în locurile lor din fraza latină. Cît de străin trebuie să fie sau să devină cineva faţă de lumea în care trăieşte zi de zi pentru a încerca o astfel de senzaţie – m-am întrebat şi jocul m-a prins imediat."

Personajele lui Mircea Nedelciu ascund aproape întotdeauna în sensibilitatea lor nebănuite capacităţi contemplative. E poate o formă de compensaţie faţă de propria lor nestatornicie geografică. Cel mai adesea corpul se autoexprimă acţional, ambulatoriu. Toate cărţile autorului sînt pline de personaje care străbat distanţe, caută ceva, schimbă locaţii, evoluează pe itinerarii ciudate, aparent fără un scop precis. În general, ele sînt lipsite de conştiinţa apartenenţei la un loc şi par să traverseze spaţiile doar pentru a le descoperi configuraţia, particularităţile. E aici o foame de lumea concretă care se confundă cu foamea de viaţă şi ştiinţa împăcării cu imediatul, indiferent de cadrele lui politico-istorice. Totul este privit cu atenţie, înregistrat, comprimat în memorie.

Unele personaje se aventurează în căutarea limitelor memoriei (*Zmeura de cîmpie*), altele sînt obligate să experimenteze ineditul lumii concrete şi capacităţile terapeutice ale artei în condiţiile izolării de concret (*Claustrofobie*). În *Excursie la cîmp*, cîţiva tineri

convalescenţi care refuză ideea operei de artă ca mijlocire încearcă să experimenteze artistic formele şi fenomenele Naturii. Experimentele trec uneori în spaţiul fantasmaticului, pînă la dereglarea simţurilor şi pierderea instinctului de orientare (Luca în *Tratament fabulatoriu*), aruncînd totul în fabulos şi confuzie, dar evitînd pătrunderea în amănuntele organicului. Mai mult decît corpul sensibil, organicul e o altă zonă închisă în propria-i opacitate, care refuză analiza.

Între somatografie şi *sociografie* Mircea Nedelciu alege întotdeauna fără să ezite primul tip de demers. Despre corp nu se poate vorbi, pentru că spusele (ca şi… scrisele) sînt mistificatoare. Vorbele maimuţăresc faptele şi nu sînt în stare să exprime autenticitatea unei trăiri. Folosind o noţiune poate prea pretenţioasă, am putea spune că autorul crede doar în *somatopoeză*, în trăirea corporală luată în sine. Deşi chiar şi aici apare inconfortul existenţial. Îmbogăţirea omului cu cunoştinţe şi experienţe noi duce la alienare: „nemaiputînd stăpîni multitudinea de ţăndări în care ne-am scindat, nu mai tronăm peste ele, ci alergăm ameţind de la una la alta şi astfel acestea ne subjugă”. Omul lui Mircea Nedelciu este un prizonier al imediatului, iar lumea autorului o expresie a diseminării.

O altă caracteristică derivă de aici. Nu există în toată proza noastră postbelică o substanţă socială atît de diversificată şi ilustrativă pentru omul nou produs de comunism ca la acest autor. Acest om e un hibrid social, marcat de noi deprinderi, noi tipuri de comportament, noi forme de percepţie. Nu se confundă neapărat cu o sumă de mecanisme, chiar dacă el exprimă o categorie socială. Îşi are şi el momentele lui de contemplaţie, plăcerile lui simple dar inefabile. Nu se identifică cu simpla forţa de muncă şi nu este nici exponentul fără scăpare al unei tradiţii degradate. Notînd reacţiile, gîndurile, scopurile vitale ale acestui tip de om, autorul atrage în acelaşi timp atenţia asupra lui, îi dezideologizează imaginea propagată de mecanismele puterii oficiale din anii ’80-’90 ai secolului trecut şi sugerează destule

dintre motivele care au contribuit la creşterea capacităţii sale de supravieţuire. S-ar putea iniţia o lectură a cărţilor autorului şi în această direcţie.

Pe Mircea Nedelciu nu-l interesează în mod special nici experimentele la nivel de limbaj (în acest sens, *DEX 305* din volumul *Şi ieri va fi o zi*, 1989, e doar o demonstraţie de virtuozitate), cum se întîmplă în cazul colegului său de generaţie Gheorghe Iova, nici cele care au în vedere distorsiunile poetice ale percepţiei (Ştefan Agopian), ci efectele scrisului literar asupra cititorului. Scriitura lui Mircea Nedelciu, desfăşurată într-un evantai de limbaje foarte diferite, e atît de obsedată de pactul cu cititorul, încît ea devine expresia unui nou tip de funcţionalitate literară. Cred că tocmai această repunere în discuţie a funcţiilor literaturii în lumea modernă a scăpat criticii noastre atunci cînd aceasta a dat semnale că nu prea înţelege rostul prefeţei teoretice a romanului *Tratament fabulatoriu* (1986), care este o carte nu doar a unei utopii sociale, ci şi a unei utopii corporale, în varianta corpului acţional şi a corpului-masă. O carte despre *zoon politikon* la propriu!

(2002)

*NU-MI AMINTESC FOTOGRAFII cu Mircea de la Sighişoara (*Festivalul de poezie*), de la Bistriţa (*Saloanele „Liviu Rebreanu”*), din localitatea franceză Martigues unde ne-am plimbat într-o seară pe cheiul portului la Mediterana, din munţii Făgăraşului, unde într-un septembrie cu zăpadă pînă la genunchi era să vedem moartea cu ochii, de la* Librăria Cartea Românească, *unde cîteodată îl găseam jucînd table cu Costache Olăreanu, din podul cu lucrări şi obiecte al lui Ion Dumitriu şi din curtea pictorului Teodor Rusu, unde se oprea de cîte ori avea drum în zonă. Există prin cutiile mele poze în care Mircea apare împreună cu Gheorghe Iova, Tede Moraru, Ioan Flora, Viorel Grimalschi, Mircea Horia Simionescu, Gheorghe Ene, Sorin Preda. Există imagini de la vernisajele expoziţiilor de artă unde s-a întîmplat să ne aflăm împreună printre participanţi. Ştiu că am arhivate în calculatorul de care mă folosesc acum un set de fotografii cu Mircea de după declanşarea bolii, dar nu am curajul să le deschid.*

Deschid Generaţia ’80 în proza scurtă şi *privesc acel portret al lui Mircea în care el ţine în dreptul obrazului stîng o jumătate de lentilă ce-i acoperă faţa de la buza de sus pînă deasupra frunţii. E o lentilă groasă şi în fotografie muchia ei verticală coboară ca o incizie în carnea capului. Ochiul de dedesubt e mai mare, la fel sprînceana, jumătate din buza superioară pare anulată de grosimea sticlei, degetele cu care Mircea ţine obiectul deasupra frunţii sînt neclare, partea exterioară a lentilei se rotunjeşte pe arcuirea palmei.*

În partea cealaltă a obrazului, pe care fotografia ne-o restituie fără nici o deformare, pe frunte a alunecat o subţire şuviţă de păr, ochiul drept pare să privească printre gene iar buza de jos e plină şi uşor răsfrîntă, conotată de o senzualitate teribil de masculină, în acord cu bărbia rotundă acoperită de o umbră de păr. Dar unde priveşte ochiul monstruos din spatele lentilei? Pleoapa superioară e uşor coborîtă, firele de păr ale sprîncenei par zburlite, curbura

exterioară a sticlei e colţuroasă şi aşa devine şi această parte a feţei.

Încerc să înţeleg această fotografie pe care Mircea şi-a făcut-o probabil singur, punînd aparatul pe automat, dînd astfel curs încă uneia din pornirile sale nonconformiste. Privesc chipul prietenului meu cu cele două jumătăţi ale sale şi am senzaţia că descopăr în privirea dublată din spatele lentilei un ochi care înfruntă sfidător obiectivul aparatului de fotografiat, vrînd parcă să anuleze puterea lui producătoare de simulacre.

Arhipelag ’70-’80 şi noul flux

Arhipelag, antologia de proză scurtă contemporană pe care ne-o propune criticul Mircea Iorgulescu, este o noutate în primul rînd prin ideea obţinerii unei mari unităţi-caleidoscop, reprezentativă literar şi referenţială pentru un întreg deceniu, din alăturarea într-o ordine *sui generis* a 15 texte scurte semnate de autori afirmaţi, în marea lor majoritate, între 1967-1979.

Neaşteptată, ca orice obiect căruia nu-i simţi lipsa, cartea a fost primită cu braţele stereotip deschise, a surpriză dinainte prevăzută. Culegerea a fost comentată calm, ca o reuniune oarecare de texte, în baza unor norme de respiraţie critică stas (inventarierea şi repartizarea autorilor pe sectoare) îmbunătăţite de aspectele specifice ale capacităţilor toracice particulare. Aerul ei de excepţie, calităţile sale curative evidente au fost receptate cu psihologia celui învăţat să respire orice şi să rămînă insensibil la gesturile neortodoxe, în aşteptarea marelui roman renăscut din propria-i cenuşă. Deşi prefaţa debutează *ex abrupto*: „Un roman! – iată ce năzuieşte să fie această culegere. Un roman ale cărui capitole, fără legătură directă între ele, scrise de autori diferiţi şi independent unul de altul, să poată da o idee despre universul, temele, preocupările şi soluţiile prozei româneşti din deceniul 1970-1980”, avertismentul antologatorului, sugestia sa a unei lecturi dialectice în contradicţie cu subtitlul şi conţinutul dezvoltării teoretice ulterioare n-au prea fost luate în consideraţie. Or, una e să explorezi *Arhipelagul* urmînd dorinţa cartografului său a unui parcurs strict ordonat *da capo al fine,* după o viziune prealabilă, şi alta e să-ţi alegi cum vrei autorii, titlurile, formele de relief şi să probezi cunoaşterea la întîmplare, pe sărite, (dez)ordinea propriei tale selecţii subiective, ca în orice lectură a unei antologii în afară de excepţie. Rezultatele finale ale drumului

sînt fundamental diferite, sensul cărţii este de fiecare dată altul.

Parcurgînd „constructul” lui Mircea Iorgulescu în conformitate cu jocul propus, personal n-am găsit de cuviinţă să mă întreb de ce lipsesc din suprafeţele lui spaţiile numite Radu Petrescu, Tudor Octavian, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Mircea Ciobanu, Valentin Şerbu, Marcel Constantin Runcanu, de ce nu sînt prezentaţi aici şi alţi cîţiva autori (şi) de proză scurtă debutaţi după 1970 sau cu puţin înainte, şi nici nu mi s-a întîmplat să-mi pun problema dacă unii dintre prozatorii selectaţi n-ar fi putut intra în antologie cu alte texte mai reprezentative, mai valoroase etc. Această lectură orientată, „programată” a selecţiei ne arată că aerul *Arhipelagului* are o prospeţime şi o consistenţă nu exotică, ci osmotică, pentru că nu este vorba aici de o determinare a tuturor curenţilor distincţi, ci de înmănuncherea lor într-o imagine globală cu rol de specificare a realului, de transformarea în concret literar a unei structuri mentale (model posibil al unei lumi) aparţinînd criticului.

Criteriul antologiei este în mai mică măsură unul al autorilor. Ceea ce interesează este o anume substanţă a literaturii. Într-o lume extrem de diversă, de dinamică şi dialect-contradictorie, aflată în plină metamorfoză, temele autorilor deceniului VIII sînt, totuşi, comune, ţin de o atitudine generală vizavi de real, cu destul de puţine variabile. Tocmai de aceea *Arhipelagul*, colecţia aceasta de reliefuri „orogene”, nu este eterogenă, ci formează un ansamblu omogen.

Antologia lui Mircea Iorgulescu este, fără îndoială, o iniţiativă polemică. Temă cu variaţiuni, culegerea nu este produsul unei selecţii exhaustive, specializate pe o anume problemă. Cert este că acest poliedru vrea să capteze în suprafeţele sale în primul rînd unitatea în diversitate a contingentului social, psihologic şi istoric. Lumea văzută de critic prin ochii prozatorilor săi preferaţi? Dar lumea aceasta nu este citită aici prin toţi prozatorii ei. Fapt ca şi imposibil, în fond. Pe de altă parte, preocupările de scriitură şi procedee ale autorilor rămîn, orice s-ar spune, elemente secundare

în această ilustrare. Într-o singură antologie nici nu se poate vedea totul. Cu atît mai puţin într-o antologie „de autor”.

Dincolo de toate aceste sumare problematizări, iniţiativa criticului stîrneşte, în prelungirea ei, şi alte discuţii. Cu toată coerenţa interioară a antologiei, diferenţele stilistice şi de mentalitate artistică dintre prozatorii începutului deceniului VIII şi cei care îl încheie sînt mari. Între Horia Pătraşcu şi Mircea Nedelciu se întind mii de pagini de proză scurtă, de tatonare a unor noi spaţii de investigaţie, de validare a unor noi formule de lucru. Ceea ce începe o dată cu *Reconstituirea* (nuvelă care dă tonul, în plină perioadă de exerciţii epice desubstanţializate, unui foarte bine venit neorealism lucid, acid şi incisiv) începe să se sfîrşească o dată cu *Aventuri într-o curte interioară* (unde, dincolo de alte fireşti acumulări în beneficiul prozei scurte, pentru adevărul viziunii autorului asupra lumii devine importantă nu numai autenticitatea reprezentării sale, ci şi interpretarea pas cu pas a acesteia, problematizarea ei textuală). Apărută în 1981, la începutul unui nou deceniu, antologia lui Mircea Iorgulescu încheie o etapă literară şi deschide o alta. Ce înseamnă însă, cu adevărat, această deschidere?

În ceea ce priveşte literatura tînără, de care aparţine şi ultimul antologat, Mircea Nedelciu, se vorbeşte de doi ani încoace despre o aşa-numită „generaţie ’80”. Îndelung discutată, controversată, nuanţată, negată şi iar acceptată, noţiunea de „generaţie” riscă, totuşi, să se impună ca un concept al limbajului critic. Oricîte rezerve am formula, ea este utilă în operaţiile de distingere a mişcărilor literare particulare. Realitatea publicistică şi editorială este prea elocventă, ca să nu se poată accepta în prezent că proza scurtă a celor mai tineri autori este altceva decît valul ’60-’70 sintetizat, cum am văzut, într-un ansamblu simptomatic, deşi restrictiv, de *Arhipelagul* lui Mircea Iorgulescu. În 1979 debutează Mircea Nedelciu, urmat de Alexandru Vlad (1980) şi Sorin Preda (1981). Dar să nu uităm cărţile semnate pînă acum de Constantin Stan, Radu Ţuculescu, Ştefan Agopian, Ioan Radin, Letiţia Vladislav,

Cornel Cotuţiu, Olimpiu Nuşfelean, Cornel Nistorescu, Areta Şandru, Stelian Tănase, chiar dacă nu toţi aceştia au debutat cu proză scurtă şi semnele unei modificări de atitudine şi mentalitate în conceperea raporturilor text – realitate, autor – personaj nu sînt în cazul tuturor vizibile. Incontestabil, fluxul înnoirii există şi anvergura lui este remarcabilă. Numele lui Gheorghe Iova, Vasile Gogea, Nicolae Iliescu, George Cuşnarencu, Ioan Groşan, Gheorghe Ene, Lucian Petrescu, Carmen Francesca Banciu, Ioan Lăcustă, Ovidiu Moceanu, Irene Talaban sînt cunoscute din revistele literare. Chiar dacă nu au publicat decît foarte puţin pînă acum, Cristina Felea, Dan Lotoţchi, Emil Paraschivoiu, Cristian Teodorescu, Adina Kenereş, Daniel Vighi sînt autori foarte interesanţi, foarte promiţători.

Ocazia „fotografierii” acestei mişcări naturale de diferenţiere ce ar putea lăsa în urma ei un nou „arhipelag” n-ar trebui în nici un caz acum pierdută. Normal ar fi ca antologiile să aibă nu numai un caracter retrospectiv, cum se întîmplă de obicei, ci şi unul prospectiv.

Într-o antologie a „generaţiei ’80”, în locul unor certitudini oficializate, cititorul ar fi confruntat cu ipoteza unei dezvoltări a prozei noastre scurte în următorii zece-douăzeci de ani pe nişte coordonate schiţate în momentul de faţă cu destulă pregnanţă. O astfel de antologie n-ar putea fi în nici un caz concepută şi citită precum un roman (destui dintre tinerii prozatori mai înainte amintiţi nici nu mai cred deocamdată în puterea de aprehendare a realului a genului suprem), ci poate ca un „manual al căutărilor”, ca o *opera aperta* prin forţa lucrurilor şi a împrejurărilor, dar şi ca un tratat practic de retorică narativă în firească desfăşurare, ca un ghid al mijloacelor de reprezentare-redare susceptibile de o ulterioară unanimă recunoaştere şi integrare. Unitatea unei astfel de culegeri s-ar realiza cu precădere la nivelul diferenţelor de mijloace şi de limbaj, căci altfel, din punctul de vedere al temelor şi motivelor abordate, nu se prea poate emite ideea vreunei rupturi între ultimii prozatori şi valul reprezentat de Mihai Sin, Norman Manea, Alexandru Papilian, Gabriela Adameşteanu, Eugen Uricaru

etc.

Un fapt imediat observabil este acela că ultimul val de prozatori de formulă scurtă se impune printr-o redutabilă sporire şi adîncire a conştiinţei teoretice. Privită cu suspiciune de unii critici, repudiată sub acuzaţia sterilităţii şi a lipsei de interes imediat, preocuparea autorilor, explicită sau nu, pentru mecanismele generării şi funcţionării textului narativ este, de fapt, semnul unui proces de maturizare a spiritului estetic. Sigur că talentul va avea întotdeauna cîştig de cauză în faţa experimentului pur şi simplu formal şi forţat, dar aceasta nu înseamnă a exclude din conduita textuală a unui prozator gustul experimentării unor modalităţi fără un precedent epic, dorinţa sa de a-şi explica şi de a-i arăta cititorului raporturile subiectului uman cu limbajul care îl constituie în chiar actul scrierii, efectele psihologice ale manipulării unor instrumente lingvistice şi retorice creatoare de iluzie.

Beneficiind de o formaţie culturală şi literară firească, netrecută prin filtrul aberant al deceniului dogmatic, neavînd de refăcut din mers handicapul unor cărţi, teorii şi sisteme de gîndire fundamentale pentru configuraţia intelectuală a secolului nostru, prozatorii „generaţiei ’80” sînt lipsiţi de complexul asimilării unor valori în dezacord cu etapele biologice ale edificării de sine. Respirînd de la bun început aerul literaturii adevărate, problema lor nu mai poate fi aceea a redescoperirii literaturii, a reinventării realităţii. Şi dacă în perioada ’50-’60 munca scriitorului se afla sub presiunea a tot soiul de clişee şi scheme de gîndire de natură ideologică şi propagandistică, astăzi activitatea prozatorului care se doreşte stăpîn pe mijloacele sale şi pe dimensiunile propriei sale viziuni pare ameninţată de însuşi spaţiul literaturii înconjurătoare.

Deliteraturizarea percepţiei şi a discursului narativ, punerea în discuţie a unor „relaţii de producţie” estetică pînă acum trecute sub tăcere (scris – citit, enunţ – enunţare, autor – narator – personaj, limbă vie – limbaj, descriere – povestire, povestire –

prezentare), revizuirea naturii şi importanţei categoriilor de „specie” şi „gen”, reconsiderarea practică a conceptelor de „invenţie” şi „reprezentare”, opţiunea pentru *text* ca structură deschisă sînt probleme care apar în manifestările acelei conştiinţe teoretice despre care vorbeam mai înainte. Şi e interesant că toate aceste „obsesii” ţin adesea de practica scrisului, că ele sînt constitutive prozei. Asumarea realului printr-un limbaj conştientizat (în opoziţie cu prolificitatea mînuitorilor de clişee şi de locuri comune) nu are cum să fie un gest lipsit de importanţă. Istoria literară însăşi ne poate arăta că orice acţiune serioasă de recuperare a realului începe cu o critică a limbajului.

Dar aceasta nu înseamnă ruptură şi negaţie. Sondarea unei lumi de o extraordinară complexitate, în care structurile sociale cunosc o dinamică fără precedent în care stresul psihic, bombardamentul informaţional, agresiunea mediului tehnologic asupra senzorialului, sincoparea fluxului mental sînt evidenţe ale cotidianului, pretinde, de cele mai multe ori, construirea din mers a uneltelor de lucru, recondiţionarea procedeelor literare preexistente sau dinamitarea lor, modificarea rapidă a perspectivelor de percepţie şi emitere a discursului, apelul la documentul brut şi la vocabularul limbajelor specializate, concentrarea pe formele de manifestare ale limbajului oral, adaptarea mişcării sintactice la ritmul povestirii, relatării, analizei, la ritmul „textuării” în ultimă instanţă. Ironia, pastişa, parodia, citarea şi autocitarea se leagă de acelaşi mod specific al punerii problemelor subiectului într-un univers în care – lucrul e prea bine ştiut – cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură.

Acestea ar fi cîteva dintre caracteristicile cele mai generale ale ideologiei estetice profesate de prozatorii ultimului val, cel de-al treilea dacă e să socotim din 1965 încoace. O discuţie particularizantă, pe autori, este, deocamdată, în absenţa cărţilor (pentru că cei mai mulţi dintre autorii pe care eu îi consider reprezentativi pentru această generaţie nu au în momentul de faţă volume) sau a unei antologii (prospective, cum ziceam), neavenită,

dar, mai ales, riscantă. Plus că operaţiile de recunoaştere, inventariere, catalogare şi evaluare sînt, printr-o înţelegere tacită şi aproape inviolabilă, un apanaj al criticilor şi nu al prozatorilor. Tot ceea ce ne rămîne de făcut pentru moment e să aşteptăm Noul Flux.

(1982)

Formula lui Orlando[1]

E sîmbătă dimineaţa şi am venit la Bucureşti la parastasul lui Mircea Nedelciu (în studenţie noi îi spuneam Orlando) care a murit acum un an. Încă nu realizez acest fapt: că acum un an mi-a murit un prieten. Abia mai tîrziu, în jurul prînzului, voi ajunge şi în situaţia de a-l aproba pe Bogdan care se va mira de viteza cu care trece timpul. Deocamdată mă aflu pe terasa unui bistrou, sub o umbrelă, în Piaţa Amzei. E zona liniştită a pieţei, iar bistroul se numeşte NURIS – nume pe care poate nu l-aş fi reţinut, dacă NORIS nu mi s-a fi părut un cuvînt mai normal. Noris putea fi, cel puţin, un nume de care oricine a auzit prin filmele americane de la televizor.

(Paranteză la transcrierea pe calculator: În momentul în care am început să scriu acest text pe o agendă pe care o aveam din întîmplare la mine, nu ştiam care va fi tema lui dominantă. Îmi închipuiam că voi scrie în primul rînd – pentru că totul fusese declanşat de o intuiţie fulgerătoare – despre problemele identităţii şi ale conceptului de *om interior*. Acum, cînd textul este gata şi eu nu fac aici decît să-l transcriu şi să-l corectez, descopăr că tema lui principală e mîncarea, în franceză LA NOURRITURE. NURIS e, prin urmare – pot constata acum – un cuvînt conţinut aproape în întregime în cuvîntul „nourriture”. Întîmplarea mi se pare cel puţin curioasă şi cred ca am să mă gîndesc la ea în continuare, pe parcursul acestei plictisitoare operaţii de transcriere.)

Aşa că stau la o masă rotundă de marmură, scăldat într-un aer destul de plăcut, pe un scaun alb de plastic şi fumez. Aştept omleta pe care tocmai am comandat-o şi am în faţă, alături de brichetă şi de pachetul cu ţigări, o sticlă de bere „Bergenbier” şi un pahar plin.

În spatele meu, la o altă masă, sînt cîţiva tipi care vorbesc destul de tare. În faţa mea, două doamne în vîrstă beau „Stella Artois” şi discută despre vecinii de palier. Ele locuiesc va să zică la bloc şi beau bere serioase ca doi bărbaţi, înainte să înceapă plimbarea printre tarabele cu fructe şi legume din piaţă. Presupun că acesta e felul lor de a-şi face curaj. După care va urma, fireşte, şocul preţurilor. Dar nu mă interesează discuţia lor. Sporovăiala tipilor din spate – punctată din cînd în cînd de rîsete vulgare – începe să mă agaseze. În cazul lor nu disting bine cuvintele, însă cu certitudine mă enervează tonul. Descopăr în mine aceeaşi tot mai accentuată de o vreme încoace undă de mizantropie combinată cu acelaşi tremur de nelinişte pe care mi-l provoacă spaţiile nefamiliare. Eu sînt un *om interior*, asta e, deşi simt că mi-ar fi tare greu să-i explic cuiva ce înseamnă această expresie. Chestia cu omul interior e un adevăr pe care nu-l descopăr acum, îl regăsesc din nou în mine şi nu mă mai mir. E un adevăr pe care îl pot palpa tot timpul ca pe un organ bolnav. Trăiesc în continuare cu organul acesta bolnav, aproape fără nici o grijă. Faptul că eu sînt un om interior e o boală veche pe care o ştiu din copilărie. Sînt acum un bărbat de vîrsta a doua şi boala asta încă nu m-a omorît.

Viaţa e, totuşi, ciudată. Prietenul meu care era un *om exterior* (şi beneficia de un mai bun comportament adaptativ) a murit după o agonie cumplită înainte să împlinească 50 de ani. Mai tîrziu, în jurul prînzului, voi avea ocazia să spun în faţa soţiei sale, care-mi va întinde o lumînare, un colac şi un pahar de plastic cu colivă, că el a fost un om extraordinar de stenic. Dar poate că nu acesta e cuvîntul exact. E mult mai mult decît atît, pentru că pe mine Orlando m-a făcut de nenumărate ori să rîd, uneori pînă la lacrimi. M-a ajutat în multe situaţii cu acea nonşalanţă a lui care-ţi spunea că nimic pe lumea asta nu e irezolvabil, că dracul nu poate fi chiar atît de negru şi că, totuşi, pentru a-ţi fi mai uşor, tot ce e în farfurie trebuie trăit.

Dar farfuria de pe masa mea nu există încă, aştept omleta, salata de roşii, sorb din cînd în cînd din paharul cu bere şi nu mă gîndesc la Orlando, ci la un fel de prezenţă de ceaţă care s-a

instalat în creierul meu pentru a-mi spune că el a murit. Devin cinic. De fapt cît de mort e acest om (care a rămas pentru noi ca o ceaţă pe creier ce nu ne lasă încă să ne revenim din buimăceală), dacă noi putem să-l evocăm, să-i citim cărţile, să ne reamintim poantele lui, să-l revedem în fotografii? Pun nişte întrebări care trimit fără doar şi poate la lucrurile exterioare proprii oricărui om exterior. Or, cel care a murit e omul interior, interiorul din om. Şi poate că în continuare devin şi mai cinic: chiar dacă el a murit, diferenţa dintre mine şi el (şi diferenţa – mă simt obligat să adaug – dintre mine şi toţi prietenii mei pe care îi voi revedea astăzi şi care vor descoperi că eu sînt un om din ce în ce mai tăcut), această diferenţă rămîne. Cum aş putea s-o explic?

Dacă eu sînt un om interior, înseamnă că într-o considerabilă măsură pielea mea se confundă cu sufletul meu, iar conştiinţa mea e o rană deschisă, pentru că ea nu se va împăca niciodată cu această fractură (socială sau existenţială?) dintre interior şi exterior. Acum mă uit în jur şi totul pare făcut anume pentru a fi exportat într-o lume virtuală: femeia grasă, în halat verzui, care iese pe uşa bistroului înfăşurîndu-şi în bandaj degetul mîinii drepte. Prin bandaj se vede sîngele. Alături de ea păşeşte o blondă cu picioare acceptabile – subţiri şi nu foarte lungi – într-o rochie neagră scurtă şi fără sutien pe dedesubt. Şi ce fac aceste femei? Ele trec pe lîngă mine, dar eu nu le văd, adică le percep vizual, dar nu ca pe nişte fiinţe pe care le-aş putea şi atinge. Prezenţa lor nu mă marchează în nici un fel. Ele se mişcă, vorbesc, suferă, îşi bandajează degetele, renunţă la sutien, poartă în mîini pungi de plastic goale, păşesc şi dispar. Apariţia sau dispariţia lor e pentru mine acelaşi lucru. Lumea virtuală e o lume pe care o poţi stinge printr-o simplă apăsare pe buton. Adormi sau nu te mai interesează, închizi ochii sau descoperi că nu găseşti în tine cuvinte pentru a vorbi despre astfel de imagini şterse, aproape bidimensionale. Dar dacă aceste femei chiar sînt în realitatea lor interioară nişte simple fiinţe bidimensionale, compuse doar din înălţime şi lăţime, grosime şi subţirime, gură şi sex, copii şi soţ?

Timpul trece, tipii din spatele meu au plecat, cele două doamne în vîrstă au plecat şi ele. Apare foarte aproape de mine, chiar la masa învecinată, un tînăr cu pantofi de lac, pantaloni negri la dungă, cămaşă italienească înflorată de mătase şi cercel în ureche. Cere o cutie de „Coca-cola” şi începe să se joace plictisit cu telefonul mobil. Pe lîngă îngrăditura metalică a terasei trec: un tînăr murdar trăgînd după el un cărucior încărcat cu cutii de detergent (nu-mi mai amintesc marca), un bătrîn cu baston care bîţîie din cap, o cerşetoare ţigancă, o damă cu pălărie albă de pînză etc. Se aud automobilele care se opresc la mica benzinărie a pieţei, le pot şi vedea, se aude rumoarea celor care cumpără şi vînd. Şi multe alte lucruri banale.

(Însă toate acestea sînt reconstituirile mele de acum, cînd copiez totul la calculator. Atunci nu am simţit nevoia să le înregistrez în minte şi le-am lăsat pierdute undeva pe coridoarele memoriei pasive, ceea ce-mi spune că nu am simţit nevoia să adaug mai multă concreteţe acelui loc aflat la discreţia propriul meu văz în priză directă. În ciuda însă a acestui fapt, privirea mea nu se limita doar la a-mi supraveghea mîna plimbată de la buze la scrumiera goală în care se adunau mărunte rotocoale de scrum, ea implica şi o atenţie periferică extrem de vie, începînd cu gîndăcelul care ateriza întîmplător chiar pe buza paharului meu cu bere şi terminînd cu sute de alte amănunte ale mişcării oamenilor care treceau pe lîngă îngrăditura terasei, mişcări colorate şi sonore, lungi şi scurte, bizare şi normale, spontane şi calculate, reci şi calde pe care le-aş putea reconstitui acum aici. Noroc că nu am chef de aşa ceva.)

N-are rost să mă mai învîrt în jurul cozii. Toată problema este de fapt interioritatea mea. Este, dacă vreţi, raportul cu sinele, cu ceea ce în mod impropriu se cheamă eu. Chiar dacă pentru foarte mulţi oameni, cel mai important lucru din lume e propriul lor eu, eul acesta nu există, pentru că el e o relaţie şi nimic mai mult decît o relaţie între un punct care vede şi un punct care este văzut, între

o prezenţă care gîndeşte şi o prezenţă care e gîndită.

În copilărie, cînd am descoperit prima dată acest adevăr, am simţit cum mă cuprinde ameţeala, după care stările mele de ameţeală au continuat, s-au agravat. Mă jucam, priveam pe geam, mergeam cu trenul, eram scos la lecţie şi, de cîte ori îmi dădeam seama de faptul că eu sînt eu, simţeam că mă cuprinde leşinul. Mi se părea nedrept ca eu să simt aşa ceva, adică faptul că identitatea mea e ceva nesigur. Mi se părea că astfel mi s-a dat să ispăşesc o pedeapsă şi căutam să ascund în faţa oricui ceea ce simţeam şi gîndeam. Oamenii care treceau pe stradă nu erau eu, prietenii mei nu erau eu, pisica nu era, nici ea, eu şi cu atît mai puţin era eu mărul din fundul grădinii în care mă cocoţam să privesc trecerea trenurilor prin spatele gardului. Cel mai grav mi se părea faptul că eu eram obligat să gîndesc în acelaşi timp şi existenţa mea şi existenţa a ceea ce mă înconjura, oameni, animale sau lucruri. Era prea mult, mi se părea că pe umerii mei apasă o responsabilitate prea mare.

Cred că atunci, în copilărie, cînd mama, deloc impresionată de mofturile mele, mă obliga să mănînc tăiţei cu pesmet şi eu simţeam că nu pot să înghit acel amestec de materie tremurătoare şi tăvălită parcă printr-un nisip cafeniu, am simţit pentru prima dată cu acuitate că lumea e ceva ce trebuie suportat cu tot eroismul de care eşti în stare. Am înţeles imediat şi că nu era bine ceea ce mi se întîmpla să simt: nici faptul că pe mine mă făcea să vomit o mîncare pe care alţii o înghiţeau cu plăcere, nici sentimentul meu că ceea ce se numeşte eu nu era în realitate ceva, ci doar o legătură dintre un ceva şi altceva. Apoi am început să fiu cuprins de vise îngrozitoare. Corpul mi se umfla ca un aluat care dospeşte şi nu-l mai puteam stăpîni. Cădeam în abisuri fără fund şi rătăceam pînă la epuizare printre clădiri delabrate şi prin spaţii locuite de fiinţe autice. Nu-mi mai simţeam mîinile şi picioarele, capul şi trunchiul, dar le trăgeam după mine ca pe nişte imense poveri şi asta îmi înceţoşa mintea. Nu-mi povesteam visele, dar mă dădeam de gol cînd mă trezeam din coşmar şi alergam repede în camera părinţilor. Acum, cînd îmi amintesc toate acestea, aş putea

interpreta acel vis teribil cu corpul meu care se umflă pînă cînd îmi iese de sub control ca pe o expresie a zbuciumului interior cu privire la identitate şi eu.

Dar cum vedeam eu lumea atunci, cum o gîndeam? Vedeam o pisică sărind pe un gard şi pisica aceea sărind pe un gard era ceva de o mare absurditate pentru că ea reprezenta întîmplarea pură, imprevizibilă. Dar aceeaşi pisică sărind pe un gard reprezenta în aceeaşi măsură necesitatea pură, pentru că eu nu puteam să nu o văd cîtă vreme privirea mea se confunda cu cîmpul meu vizual care se confunda cu lumea pe care o vedeam. Sau vedeam vreun pui de găină rătăcit prin curte şi îi auzeam piuitul disperat. Mi-era clar ca lumina zilei că eu sînt acela care îl vede şi îl aude însă nu mi-era deloc clar cine vedea atunci cînd eu vedeam şi cine auzea atunci cînd eu auzeam. Repet: nu puteam să accept faptul că eu eram, fără nici o posibilitate de a evita această situaţie, un observator observat, o fiinţă care se gîndeşte pe sine. Toate acestea nu erau nişte prostii, pentru că nu puteam să înţeleg a cui era responsabilitatea faptului că eu văd şi aud ceva ce poate nu mă interesa deloc. Mă întrebam de ce lumea, cu multitudinea ei de obiecte şi fenomene, trebuia să vină peste mine fără să i-o ceară cineva şi nu mă dumiream deloc de ce eu trebuia să răspund (prin simţuri şi minte) la faptul că ea există simultan cu mine.

Să revin însă la fenomenologia relaţiei mele cu tăiţeii cu pesmet. Făceam un rotocol şi îl vîram cu hotărîre în gură, mestecam totul pînă cînd ajungeam la o pastă cleioasă şi grunjoasă frecată în zadar de limbă şi gingii. Acest „bol alimentar” – cum aveam să aflu mai tîrziu la şcoală că se numeşte mîncarea mestecată în gură – se descompunea în părţi care-mi încleiau dinţii şi cerul gurii, dar părţile se puteau recompune cu uşurinţă într-o singură unitate de substanţă făinoasă, o ajutam cu nu prea mare convingere să alunece spre fundul gîtului, dar acolo se izbea de un imposibil prag (fizic sau psihic?) de greaţă şi intoleranţă a deglutiţiei. Şi asta se întîmpla în timp ce eu rămîneam neapărat

sub privirile lor, mai ales ale mamei mele care era o specialistă a pesmetului din resturi de pîine neagră trecute prin maşina de măcinat nuci. Maşina era fixată de tăblia mesei (şi cît de tare îmi plăcea strîngerea şurubului ei pînă cînd se auzea lemnul pocnind) şi într-o tavă neagră de cozonaci care stătuse pînă atunci pe cuptorul sobei se aflau cojile, bucăţile uscate de pîine cu acea pregnanţă a lor de rocă sau lemn comestibil care-mi făcea o extraordinară plăcere. Nu cred că era vorba doar de culoarea lor calcinată, aurie şi arămie, ci şi de porii materiei care deveniseră deodată mult mai vizibili. Acea porozitate crocantă te invita într-adevăr s-o mănînci, şi asta doar pentru a-ţi auzi cronţănitul dinţilor şi pentru a simţi în gură o puzderie de corpusculi tari şi aspri care nu-ţi puteau răni mucoasele cum s-ar fi putut întîmpla cu nisipul sau sticla pisată. Pesmetul era un fel de provocare la bărbăţie şi putere. Bărbăţia înseamnă şi să poţi strivi, zdrobi, sparge ceva în dinţi. Tăiţeii (sau macaroanele, pentru că uneori mîncam şi macaroane cu pesmet) aveau însă în materia lor ceva de moluscă băloasă, de clei de pe tulpina vişinului şi chiar de plastilină. Or, plastilina era pentru degete şi nu pentru mucoasele gurii şi furtunul spiralat al esofagului. Materia moale era pentru piele şi simţul tactil. Dar pentru că eu trebuia să mănînc ceea ce mînca toată lumea, nimeni nu trebuia să ştie asta, cît de dramatică era cearta mea cu tăiţeii. Şi cît de insuportabilă. Mă lăsam privit, îndemnat, ameninţat şi toate bolurile mele alimentare purtate îndelung prin toate cotloanele gurii deveneau tot atîtea mărunte moluşte strivite între dinţi, pe care trebuia să le împing, cu lacrimi în ochii şi printr-o solicitare imensă a mecanismul înghiţirii, în cutia neagră a stomacului.

Tocmai senzaţia aceea de greaţă şi neputinţă de a mînca mă conecta de fiecare dată la senzaţia de pierdere a conştiinţei în faţa faptului că eu eram eu. Dacă eu eram eu, trebuia să mănînc şi tăiţei cu pesmet.

Mă gîndeam atunci şi la nebunie. Şi cred că nu înnebuneam tocmai de frica să nu mă fac de ruşine. Dar înnebunind, problema mea nu era în primul rînd aceea de a nu mai avea conştiinţa

faptului că tu eşti tu. Înnebunind eu nu aş mai fi putut să suport acel corp care trebuia să mănînce şi care-mi demonstra tot timpul că eu sînt eu. Aşa că mă lăsam lovit şi ameţit de aceste valuri ale lumii exterioare care puteau însemna o mîncare imposibil de mîncat, dar şi o minciună imposibil de mărturisit sau chiar şi privirea mea izbită cu violenţă de sînii unei fete, iviţi prin anchiorul puloverului roz de bumbac, în momentul în care ea se apleca în faţa unui ciclist, care se pregătea de start, să-i încheie şiretul unui pantof, iar eu stăteam pe margine ca spectator la nici o jumătate de metru de banda de asfalt de unde trebuia să înceapă cursa.

Prin urmare, lumea nu putea fi nici ea altceva decît un rotocol de tăiţei tremurători tăvăliţi prin grunjii pesmetului, înfipt în furculiţă şi obligîndu-mă să deschid gura indiferent de propriile mele opţiuni. Cînd pe la douăzeci şi ceva de ani am întîlnit într-o proză scurtă a lui Orlando formula *Tot ce e în farfurie trebuie trăit*, am crezut că mă aflu în faţa unei ironii. Acum pot să descopăr cît se poate de liniştit valoarea tragică a acestei propoziţii. Cu mîncarea nu poţi să lupţi, pentru că refuzul mîncării poate fi cel mult un gest conştient de protest. Orice ai face, tu mănînci tot timpul în faţa celorlalţi, chiar şi atunci cînd eşti singur în propria ta bucătărie. Mai cumplit decît toate e însă faptul că tu eşti condamnat să mănînci pentru că mîncarea îţi e pusă tot timpul pe masă de faţă cu ceilalţi care nu sînt decît nişte oameni exteriori.

Între timp a sosit şi omleta mea, un cerc maroniu de materie buretoasă, împăturit în două pe farfurie, lîngă o căpiţă de varză crudă, urît tocată, veştedă, care nu mă inspiră deloc. De fapt, după felul în care vorbeau tipii de la masa din spatele meu, după felul în care cele două pensionare plecate la piaţă îşi beau berea şi mai ales după felul în care femeia grasă ieşind pe uşa localului continua să-şi înfăşoare pe deget bandajul însîngerat ştiam ce fel de mîncare va trebui să mănînc. Dacă îmi arunc acum ochii în jur, descopăr pe pardoseala mozaicată, mucuri de ţigări, praf,

frunzulițe uscate de plante agățătoare, pînze de păianjen pe la încheieturile cadrului mesei. Simt deja în stomac bolovanul acestei îngurgitări de nevoie. Încep să mănînc încet, aproape tacticos, greața nu mi s-a instalat încă în trup, ea rămîne doar o posibilitate teoretică. Încerc să-mi închipui ce va fi la parastas. Mă gîndesc la prietenii pe care îi voi revedea și dacă noi vom reuși să fim suficient de vii, în ciuda evenimentului care ne-a adunat împreună. Vom merge la biserică, vom merge la cimitir, vom veni acasă la Mircea și vom bea, vom mînca, vom vărsa cîte o picătură de băutură pe covor și vom spune „Dumnezeu să-l odihnească”, apoi vom vorbi despre ziare, reviste și cărți, despre cercelul din urechea lui Traian, despre părul meu alb, despre cele mai bune proteze dentare și despre căldură, despre fetița lui Bogdan și despre Andrei Bodiu care călătorește cu trenul literaturii europene, despre Croh și Niki Manolescu, dar și despre „gașca noastră cea faină” (cum va observa admirativ o tipă pe care o voi vedea pentru prima dată acolo), despre Serbia și calitatea vinului de pe masă, despre traduceri și îmbătrînire, despre chirii și telefoane, despre Fundulea și moartea în chinuri.

Am coborît din tren dimineața la 9, am luat-o pe jos pe Calea Griviței pînă în Piața Amzei și înainte să mă așez la masă, am vorbit cu I. la telefon. Îl voi vedea și pe el. Mic, slab, uscat, încrezut, violent, genial, scîrbos, sentimental, cu părul tot mai rar, cu fața tot mai buhăită, cu tot mai puțini dinți în gură și tot mai criptic în ceea ce spune, tot mai nebun și tot mai iubit de boema artistico-literară a lumii dîmbovițene, I. este marele meu prieten, marele nostru neînțeles și purtător de stindard. Incoerența lui ne fascinează și noi am uitat de mult că incoerența lui este incoerența noastră.

Nu știu dacă Nietzsche atunci cînd a formulat teoria supraomului a avut în minte și o reprezentare a produsului său. Cred că așa ar fi trebuit să arate superhomunculul lui, ca I., prietenul meu din studenție, care atunci cînd nu mă face să vreau să plîng, mă face să vreau să-l strîng de gît. Cred însă că acum am ajuns într-un punct în care am putea să plîngem împreună în fața

omletei mele de pe masa de marmură. Cum să nu-mi amintesc îngrozit acea sală de restaurant plină de ceilalţi, zeci de ceilalţi ca nişte animale de pradă la pîndă, în care I. avea mai întîi în faţă o farfurie de ciorbă şi striga în gura mare „mi-e foame”, apoi o friptură mare cît farfuria şi continua să strige „mi-e foame”. Se afla în situaţia descrisă de Orlando: ştia că tot ce e în farfurie trebuie trăit, dar pentru că el nu avea puterea sau curajul să mănînce în faţa celorlalţi, apărîndu-se şi atrăgînd atenţia asupra faptului că el se apără găsea de cuviinţă să strige „mi-e foame”, timp în care A. răsturna un pahar de ţuică pe masă, B. se păta cu ciorbă pe cămaşă, C. rupea pîinea cu o singură mînă şi umplea faţa de masă de fărîmituri, D. hăpăia, E. ciugulea, F. sorbea, G. bombănea, H. rădea tot (avea ochi unsuroşi şi degete uscate), J. regula o damă din priviri, K., dama cu pricina, îşi transformase deja gura în pizdă şi privirea în clitoris, L. gesticula, M. rîgîia, N. îşi aranja părul, picoliţele cu pulpele goale pînă la începutul feselor, chicoteau, priveau speriate în jur, îşi dădeau coate.

Nimeni nu-şi amintea formula lui Orlando. Cei de la masă mîncau şi se lăsau mîncaţi. Singur I., care nu voia nici să mănînce, nici să se lase mîncat şi nimeni nu înţelegea măreţia lui. Şi atunci despre ce dracu tot vorbim noi de atîta vreme, de treizeci de ani, (şi cît de tineri puteam fi noi atunci!), de o sută de ani, de două mii de ani? Tot ce e pe farfurie trebuie trăit. Mănînc inestetica mea omletă şi odată cu ea mănînc şi formula lui Orlando. Simt între dinţi grunjii de pîine neagră ai pesmetului şi eul meu a ajuns în sfîrşit ceea ce trebuia să ajungă: un ecran. Bistroul NURIS nu mă face încă să mă gîndesc la cuvîntul franţuzesc NOURRITURE. Faptul acesta se va întîmpla abia acum, în faţa monitorului din oglinda căruia mă privesc propoziţiile scrise de mine cu care eu nu ştiu ce să fac mai departe, pentru că propoziţiile acestea nu-mi mai aparţin şi nu mai au nici o legătură cu gîndurile mele virtuale din viaţa reală.

1. Inserat iniţial în romanul *Pupa russa* (al cărui prim titlu era *Păpuşa*

rusească), ca secvenţa „XXIV. Addenda”, textul acesta era însoţit de următoarea precizare: „Început în 1994, lucrat intermitent şi abandonat lungi perioade de timp, acest roman a fost scris cu adevărat abia din vara anului 1999 încoace. Sînt înclinat acum să pun această izbucnire şi pe seama dispariţiei atunci, la nici 49 de ani, a celui mai bun prieten al meu, Mircea Nedelciu. Fără să-mi dau seama, în toţi aceşti ani am lucrat cu furie la *Păpuşa rusească* şi pentru a-mi răzbuna prietenul. Curios mi se pare acum faptul că de opt ani încoace n-am mai scris, în afară de paginile acestui roman, decît o singură proză scurtă (fără titlu, însă numită, în complicitate cu apropiaţii lui Mircea, la publicarea ei într-o revistă, *Formula lui Orlando*). Nu cred că-i voi găsi vreodată locul într-o carte. Poate că e şi ea o componentă a acestui roman. Nu-mi dau seama. Îi rămîne cititorului să decidă…”. În ediţia apărută în 2003 la Editura Grinta, nota autorului lipseşte. George Crăciun nu a mai inclus paginile acestea în *Pupa russa,* ele lipsesc şi din variantele aflate în arhiva „de hîrtie” a romanului, dar precizarea aceasta s-a păstrat într-una dintre variantele volumului de faţă, aflate în computerul scriitorului. Mi se pare important să o reproducem aici, ca probă a modului în care îşi gîndea George textele: suficient de autonome pentru a migra dintr-un volum în altul, dar şi reflectînd o continuitate a demersului scriptural, care nu cunoaşte limite textuale. (n.m. C.M.)

ADDENDA

(Libertate, dezabuzare şi utopie)

Uriaşa şi ciudata pasărea a viselor noastre nu e un titlu pe măsura lui Mircea Nedelciu, aşa cum îl ştim. E titlul unui începător într-ale scrisului. Are el ceva din caracteristicile sensibilităţii literare a unui tînăr de 19-20 de ani? Cu siguranţă. Pentru că această proză inedită a lui Mircea Nedelciu trebuie să fi fost scrisă tocmai la acea vîrstă. Nu vreau să intru în detaliile construcţiei şi stilului ei, chiar dacă numele unor personaje (Pictoru', Americanu' Rolly) sînt flagrante pentru universul prozelor scurte din *Aventuri într-o curte interioară* (1979), volumul de debut al autorului.

Am găsit cu mulţi ani în urmă această proză într-o mapă voluminoasă de texte pe care scria „Cenaclul Junimea" (cel din perioada anilor 1970-1971) şi care mai conţinea şi alte pagini semnate de Ioan Lăcustă, Ioan Flora, Gheorghe Iova, plus alte cîteva nume care de atunci pînă azi s-au pierdut pe drum. În ce mă priveşte, eram prezent acolo cu un scurt eseu (de altfel foarte prost) despre Rimbaud. Aşa mi-am amintit că, pe vremea cînd eu şi Mircea Nedelciu eram studenţi în anul II sau III la filologia bucureşteană, profesorul nostru, Savin Bratu, care ne cunoştea întrucîtva înclinaţiile literare, ne-a cerut să strîngem texte pentru o antologie a facultăţii. Le-am strîns, antologia nu s-a mai făcut, iar mapa a rămas la mine, rătăcită printre tăieturi din reviste, manuscrise personale, caiete de curs. Am dat de ea pe vremea cînd Mircea Nedelciu părea încă un om fără moarte. Am descoperit-o cu o oarecare stupoare, fără să-i dau prea mare importanţă. Nu cred că am recitit ceva din acele texte şi nici nu-mi amintesc să-i fi spus lui Mircea vreodată că în acea mapă se afla şi o proză a lui, nereţinută în volumele publicate deja. Oricum, nu cred că el ar fi avut curiozitatea să o vadă, pentru că excluderea ei din categoria textelor publicabile se petrecuse deja. Sau poate că nu. Pentru că în mapa cu pricina proza exista în trei exemplare. Îşi păstrase oare şi Mircea o copie? Nu ştiu. Îmi amintesc însă că atunci, în anii '70, proza aceasta mi-a plăcut mult prin combinaţia ei de libertate, dezabuzare şi utopie şi prin dezinvoltura cu care era scrisă.

Cîteva date nu lipsite de semnificaţie: Cele trei exemplare sînt bătute la maşină şi necorectate. Numele autorului lipseşte. Constat însă că pe un

exemplar am scris eu, deasupra titlului, cu pix roşu, numele Mircea Nedelciu. Am făcut probabil acest gest imediat după ce am depozitat paginile în mapă pentru că şi conţinutul acesteia e indicat cu aceeaşi culoare de pix cu pastă. Textul nu e datat. Paginile (format A4) sînt numerotate sus de la 1 la 10. Simt nevoia să adaug că, la această nouă lectură, făcută după mai bine de 30 de ani, *Uriaşa şi ciudata pasăre a viselor noastre* nu mi se pare deloc o proză oarecare. Cred că ea ar merita o analiză în detaliu, pentru că marca Mircea Nedelciu e aici deja conturată. Am mai spus-o şi cu alte ocazii: la 20 de ani, Mircea Nedelciu era un prozator format. Iată, acum, graţie *Observatorului cultural*, cititorul are în faţă şi o probă incontestabilă a acestei afirmaţii. (Gh. C.)

Observator cultural nr. 229, 13 iulie 2004

Tohan, 17 august, 1980

Mult stimate domnule Radu Petrescu[1],

răspunsul meu la preţioasa Dumneavoastră scrisoare întîrzie puţin întrucît am dorit ca el să fie însoţit şi de paginile unui mic articol cu privire la originile romanului *Ce se vede* şi asupra componentei sale teoretice, ce nu era scris cu două săptămîni urmă, cînd abia terminasem de recitit, cu creionul în mînă, Cartea. Aşa cum v-am mai spus, lectura nu este deloc una confortabilă, chiar şi pentru un cititor exersat. Astfel încît sînt convins că multe sensuri mi-au scăpat şi că unele dintre acelea pe care în articolul meu am încercat să le scot în evidenţă nu au fost chiar bine şi nuanţate, cum trebuia, înţelese. Mă veţi ierta pentru aceste greşeli şi reducţii care au apărut numai ca urmare a unei dorinţe legitime pentru orice cititor de a-şi construi după lectură o imagine globală cît mai coerentă a întregului. N-aş mai vrea să invoc şi scuza inexperienţei mele în eseistică. Căci dacă, apucîndu-mă să scriu despre romanul Dumneavoastră, am făcut vreo greşeală, apoi cea mai clară îmi e aceea de a nu fi ignorat preexistenţa faţă de întreprinderea mea a unui stil critic. Veţi citi aşadar şi îmi veţi face îndreptările cuvenite. M-ar bucura ca măcar una dintre observaţiile mele să fie în mod plăcut surprinzătoare chiar şi pentru autorul textului care, oricum, este şi cititorul său cel mai fidel.

Acum despre scrisoarea Dumneavoastră, pe care am numit-o preţioasă. Am început să mă gîndesc la logica interioară a cărţii mele nu de multă vreme, ci abia după ce cam jumătate din piesele ei erau scrise. Scriind-o în

continuare, dar acum avînd în perspectivă un proiect de realizat, senzaţia la un moment dat a fost aceea că ea îmi scapă din mînă şi că, la o privire foarte în adîncime, intenţiile mele nu se mai susţin. În astfel de impasuri, cînd munca nu e încă încheiată şi cînd ştii că totul depinde de o ezitare care nu trebuie prea mult prelungită, de unul singur e mai greu să te ajuţi. De aceea am simţit nevoia unei foarte avizate priviri din afară şi am venit cu rugămintea să o parcurgeţi în stadiul în care se află acum. Mă aşteptam la nişte observaţii care să nu-mi ierte inconsecvenţele, licenţele, obscurităţile, repetiţiile supărătoare (ca acele *deja*-uri subliniate în text), spectaculozităţile ieftine, care ştiu că există, şi cînd colo, Dumneavoastră mă trataţi ca pe un egal în scriitură şi concepţie, pomenind în constatările pe care le faceţi nume sonore, luînd foarte în serios bîjbîielile mele în cîmpul unei tradiţii de care poate, deocamdată, numai instinctiv ştiu ce mă leagă, şi punîndu-mă în faţa unor evidenţe de relaţii neaşteptate între pagini aparent incomparabile, care m-au surprins plăcut, prea plăcut totuşi. Prea multă plăcere a făcut scrisoarea Dumneavoastră oricît de ascunsului meu orgoliu! Sînt şi rînduri acolo pe care ştiu că nu le merit întrutotul, cele referitoare la valoarea cărţii, deocamdată încă provizoriu definită. Aştept şi eu să o văd încheiată, cu bucuria de a vă şti unul dintre atenţii ei cititori. Vă mulţumesc nespus pentru bunăvoinţa de a mă fi ajutat să-mi limpezesc propriile-mi obsesii ale acestui text.

Vara aceasta n-a decurs la temperatura pe care mi-o doream şi ea se încheie cu puţine rezultate scrise, convingîndu-mă încă o dată că proiectele noastre sînt întotdeauna mai greu de realizat decît ni le imaginăm.

Am înţeles din rîndurile Dumneavoastră că ar mai fi şi alte lucruri de discutat referitor la „actele” mele. Sper ca asta să se întîmple cît de curînd, în toamnă cînd îmi propun o nouă venire în Bucureşti.

Cu cea mai sinceră prietenie

Tohan, 17 august, 1980

Mult Stimate Domnule Radu Petrescu,

Răspunsul meu la prețioasa Dumneavoastră scrisoare întîrzie puțin întrucît am dorit ca el să fie însoțit și de paginile unui mic articol cu privire la originea romanului „Ce se vede" și asupra componentei sale teoretice, ce mi era scris cu două săptămîni în urmă, cînd abia terminasem de recitit, cu creionul în mînă, Cartea. Așa cum v-am mai spus, lectura nu este deloc una confortabilă, chiar și pentru un cititor exersat. Astfel încît sînt convins că multe sensuri mi-au scăpat și că unele dintre acelea pe care în articolul meu am încercat să le scot în evidență nu au fost chiar bine și nuanțat cum trebuia, înțelese. Mă veți ierta pentru aceste greșeli și reducții care au apărut numai ca urmare a unei dorințe legitime pentru orice citi-

tor de a-și construi după lectură o imagine
globală cît mai coerentă a întregului. N-aș
mai vrea să invoc și șansa inexperienței
mele în eseistică. Căci dacă, apucîndu-
mă să scriu despre romanul Dumneavoas-
tră, am făcut vreo greșeală, apoi cea mai
clară îmi e aceea de a nu fi ignorat
preexistența față de întreprinderea mea
a unui stil critic. Veți citi așadar și îmi
veți face ~~observațiile~~ intervențiile cuvenite. M-ar bu-
cura ca măcar una dintre observațiile
mele să fie în mod plăcut surprinză-
toare chiar și pentru autorul textului
care oricum, este și cititorul său cel mai
fidel.

Acum despre scrisoarea Dumneavoas-
tră, pe care am numit-o prefigurată.
Am început să mă gîndesc la logica
interioară a cărții mele nu de multă
vreme ci abia, după ce cam ju-
mătăți din piesele ei erau ~~deja~~
scrise. Scriind-o în continuare, dar acum
avînd în perspectivă un proiect de rea-
lizat, senzația la un moment dat
a fost aceea că ea îmi scapă din
mînă și că, la o privire foarte în
adîncime, intențiile mele nu se
mai susțin. În astfel de împrejurări,

când munca nu e încă încheiată și
când știi că totul depinde de o ezitare
care nu trebuie prea mult prelungită,
de unul singur e mai greu să te
ajuți. De aceea am simțit nevoia
unei foarte avizate priviri din afară
și am venit cu rugămintea să ~~pe~~ o
puneți în stadiul în care se află
acum. Mă așteptam la niște observa-
ții care să nu mi ierte, inconsecvențele,
licențele, obscuritățile, repetițiile su-
părătoare (ca acele deja mi subliniate
în text) spectaculozitățile ieftine, care
știu că există, și când colo, Dum-
neavoastră mă tratați ca pe un egal
în scriitură și concepție, pomenind
în construcțiile pe care le faceți nume
sonore, luând foarte în serios bâjbâielile
mele în cazul unei tradiții de care
~~[illegible]~~ numai instinctiv știu ce
poate, ~~acum~~, și punându-mă în fața
mă leagă
unor evidente de relații neașteptate
între pagini aparent incompatibile
care mi-au surprins plăcut, prea
plăcut totuși. Prea multă plăcere

a făcut scrisoarea Dumneavoastră oricît de ascunsului meu orgoliu! Sînt și prin unii acolo pe care știu că nu le merit în întregime. Cele referitoare la valoarea cărții, desfășurată încă provizoriu de prima, Aștept și eu să o văd încheiată cu bucuria de a vă ști unul dintre atenții ei cititori. Vă mulțumesc pentru bunăvoința de a mi fi ajutat să mi deslușesc observații ale acestei lucrări. Vara aceasta proprie a decurs la temperatura pe care mi-o doream și ea se încheie cu puține rezultate, scurte, convingîndu-mă încă o dată că proiectele noastre sînt întotdeauna mai ~~lungi decît~~ ~~ni le~~ greu de realizat decît ni le imaginăm.

Am înțeles din scrisoarea Dumneavoastră că aveți mai [illegible] și alte lucruri de discutat referitor la „articolele" mele. Sper ca asta să se întîmple cît de ~~curînd~~ curînd, în termenul cînd îmi propun o nouă venire în București.

Cu cea mai sinceră prietenie

Manuscrisul textului *Ce se vede*
(fragmente; pp. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 10)

Un roman deja (între)văzut

„... bănuind că e aici un mod de a fi al oamenilor care să permită unui romancier fanatic să-și gîndească altfel decît pînă acum personajele și cartea

Între piesele care, în 1971, alcătuiesc „Proze"-le, volumul imediat următor debutului lui Radu Petrescu, textul cel mai surprinzător în construcție, cel mai dens în stratificarea semnificațiilor și, în același timp, și cel mai deschis în ordinea finalizării discursului narativ, este, fără îndoială, misterios numitul „În Efes". Încă este firesc ca acesta, și nu altul, să încheie cartea (care, ca orice carte, nu trebuie să fie decît „o treaptă"), definitivîndu-i acea unitate care arată că ea nu este pur și simplu o „culegere de povestiri" cum se obișnuiește în astfel de cazuri, ci o reuniune de patru scrieri, ca tot atîtea patru puncte cardinale ale esteticii acestui atît de exigent cu sine prozator, care, în infrastructura generală a rețelei de „fantasme" ca pre sensul posibil și necesar, comunică profund, într-o inextricabilă coerență.

Atunci, cu nouă ani în urmă, povestirea „În Efes" ar fi putut părea pentru un cititor mai puțin atent la prezența în text și a unor abia schițate elemente de poetică a creației, și acestea afirmate indirect, căci nu atît la lumea cărții autorului trimiteau

ele, cît mai mult la acea carte a vieții pe care Demiurgul a scris-o, încifrînd-o, o dată pentru totdeauna pînă la ultima filă, o proză definitiv încheiată, cu puține șanse (dar și rosturi) pentru autorul ei de a o mai dezvolta sau rescrie în vreun fel care să-i modifice fundamental statutul inițial.

Iată, însă, că, după „O singură viață", roman al cărui trunchi crește din rădăcina scrierilor anexe la „Sinuciderea din Grădina Botanică" și după publicarea integrală a jurnalului, fragmentar în volumul din 1971, sub titlul „Ocheanul întors", anul 1980 ne aduce o carte pe care credem că un cititor familiarizat în adîncime cu scrisul lui Radu Petrescu ar fi trebuit să o prevadă, cel puțin ca mișcare de explorare mai în amănunt a unui spațiu dinainte conturat. Este vorba de romanul „Ce se vede" care, iarăși, pentru același cititor mai puțin atent cu propriile sale lecturi, de care vorbeam la început, dă impresia în primele 85 de pagini a unor lucruri deja văzute, deja citite într-un alt volum al autorului. E drept că de atunci au trecut cîțiva ani, dar, odată cu reluarea textului scutit de repetiție din volumul „Proze", impresia devine certitudine. Mergînd și mai departe, la o lectură în paralel, se va constata că romanul, în prima lui treime, reia, cu infime modificări, cele mai importante fiind de înlocuirea numelor cîtorva personaje, textul povestirii din 1971.

Așadar, „Ce se vede" (roman al cărui titlu și, probabil, premise epice datează de acum

povestirii, observăm că referirile, echivoc afirmate, la atotputernicia autorului față de lumea cărții sale, căreia el îi dă viață, la poziția sa privilegiată în raport cu timpul care constituie această lume, pe care el îl poate pricepe și invers, la condiția fictivă, de ființă de hârtie, a personajului, aparținând chiar eroilor acțiunii, ceea ce denotă o punere în ecuație a resorturilor sensului mai puțin obișnuită în proza noastră. Păstrăm în continuare romanul ca termen de comparație într-o lectură în paralel și am spune că nimic mai mult decât atât nu mai pare în povestire deviant de la rigorile unei construcții flaubertian clasice, dacă nu ar fi să avem în vedere și unele inițiative ciudate ale autorului însuși, propuse din propriul său punct de vedere, al naratorului obiectiv, vizavi de substanța constitutivă a unor evenimente sau în raport cu limbajul menit a exprima lucruri în realitatea lor neasemănătoare.

Astfel, în cadrul unei scrituri cu un lexic extrem de nuanțat, modelat în sensul unei precizii de sorginte, și ea, flaubertiană, și în limitele amplu dimensionate ale unei lumi de o nesfârșită bogăție socială și senzorială, până la evidențierea și a detaliilor celor mai mărunte, vom constata, nu fără surprindere, faptul că unele dintre situațiile cu care, în locuri și în timpuri diferite, sunt confruntate personajele narațiunii, sunt identice (și căpitanul și nepotul lui întâlnesc în puncte diferite ale orașului aceleași două fetițe însoțite

despre „constituirea unei noi reprezentări despre persoană" și despre universul în care ea există în proza românească.

Pornind de la textul primar, de la „În Efes", faptul ca atare, povestea tribulaților sentimentale care marchează, în pragul bătrâneții, viața căpitanului Octav Dinescu, și cea a formării intelectuale și afective a tânărului Alexandru Eliade, cu toată gama lor de veritabilități, contexte și corespondențe, se derulează în roman în consens cu așteptările datelor existente, într-o înlănțuire atât de minuțioasă, sigură și plină de variație, că n-am putea gândi la situația dificilă în care s-a aflat la un moment dat autorul cărții trebuind să decidă cu fermitate întreruperea discursului său. De altfel, partea care alcătuiește finalul romanului nici nu se constituie propriu-zis într-un deznodământ (sau dacă este, acesta rămâne doar un deznodământ teoretic), ea marchează numai saltul necesar, și el infinit continuabil, al scriiturii din ficțiunea realității în ficțiunea onirică, ultimele cuvinte ale textului fiind acestea: „... și așa mai departe."

Să revenim, însă, la primele cuvinte, adică la titlu. In raport cu povestirea, noul titlu, „Ce se vede", semnifică mutația care a intervenit în conștiința autorului față de sensul pentru cititor al propriului său edificiu. Interesul se mută acum de pe imaginea lumii („În Efes" este o valoare semantică cu o încărcătură preponderent conotativă) pe perspectivele care fac această lume

posibilă. Nu este vorba de un „ce" anume, ci de acea imagine globală pe care cititorul o poate obține din intersectarea mai multor puncte de vedere distincte de care, înaintînd în text, ia cunoștință. Titlul romanului nu ne trimite nici la lucruri sau fapte din carte, nici la personajele de care acestea dinainte ar putea fi legate. El desemnează actul de percepție al unui obiect pe care rămîne să-l determine, să-l numească abia actul lecturii. El desemnează, în consecință, abstractizînd, la nivelul cel mai general al interpretării actul de cunoaștere al chiar ființei sensibile a cărții. Atitudinea din care se privește este una impersonală (accentuată de chiar impersonalul „se"), obiectivă, și ea caracterizează deopotrivă autorul și personajele sale a căror subiectivitate este mereu ~~st~~ exhibată. În fond, acest roman, care scoate la vedere atît iluzia vieții, care este condiția cea mai elementară a ficțiunii, cît și mecanismele care fac iluzia posibilă, într-o încercare dramatică a personajelor sale de a se desface din această lume de hîrtie, implacabil închisă, pentru a atinge ființa autorului, pentru a ajunge ele însele să-l scrie pe acesta, contestîndu-i puterea, este un admirabil studiu „pe viu" al posibilităților de a mai fi ale romanului întemeiat pe personaje.

„Ce se vede" nu este în nici un caz un roman al privirii, cum sugera cineva într-o de altfel foarte interesantă recenzie, căci este bine știut că tocmai „noul roman" este acela care a pus sub semnul întrebării funcția în narațiune a eroului literar

posibil a fi astfel interpretate, odată stabilită sinonimia Demiurg – scriitor omniscient, omnipotent, ubicuu și, ca și divinitatea ascuns. Cel de Sus este, astfel, cel ce Scrie. Personajelor nu le lipsește acea mistică a revelațiilor concrete, care și este foarte activ ilustrată în planul evenimențial al cărții; ce le poate înălța în lumea pură a abstracțiunilor (Ioleile din „Ocheanul întors"), a teoriei, a paradoxului, ceea ce înseamnă dincolo de conștiința comună a celorlalți: Octav Duescu, Iern Marcu, etc. Substratul revelațiilor cu lungă bătaie teoretică al celor cinci tineri prieteni se constituie atît pe modelul castian al funcționării universului, cît și pe cel platonician.

În personaj „Tatăl se revelează prin Fiu", personajul „asemeni lui Iris, purtătoarea de mesaje a lui Zeus, repetă întocmai cuvintele, multe, puține, cîte i-au fost încredințate să le transmită", fapt ce reafirmă încă o dată rațiunea dintotdeauna de a exista a personajului literar, aceea de a întrupa în sine, într-un spațiu modelat după lumea reală, o parte din biografia, conștiința, moralitatea, atitudinea existențială, experiența de viață a autorului său. Numai că aici, în cartea lui Radu Petrescu, lucrurile nu se opresc în acest stadiu, absolut firesc în calitatea lui de strategie epică a unei exprimări de sine, și convenția revelării autorului prin personaj este transgresată, spre sensul evidențierii și al unei repetabilități a fenomenelor existenței însăși („... dacă există într-adevăr o carte a vieții, atunci cîteva, destule, foi ale ei se vor repeta întocmai spre mirarea cititorului care va socoti că e victima

unei greşeli de broşare...") pînă la a ajunge ca „personajul să-l scrie pe cel care-l scrie" sau la acel personaj „care îl scrie pe scriitorul lui, scriindu-se pe sine". Mai mult decît atît, trebuie să înțelegem că autorul în persoană este purtătorul unui mesaj care nu-i aparține, de vreme ce, pentru a-și putea scrie cartea, el a trebuit mai întîi să citească cartea vieții: „Sînt în această carte cuvinte, asocieri de cuvinte, fraze, care nu aparțin celui care vorbește, ci unui fond comun, anonim, clipei sau patrimie." Sau iată și realitatea secundă a lumii platoniciene, așa cum o exprimă un personaj fără nicio originalitate care știe că vorbind și el devine un autor: „Gura mea s-a deschis acum, în cartea vieții, pentru ca în ea să se poată alcătui ecoul cuvintelor rostite de alții, să se poată proiecta, pe pereții ei, ca pe ai pereților peșterii platoniciene, umbra faptelor săvîrșite de alții." Ultimele cuvinte ale cărții sînt, dincolo de funcția lor de a sista o desfășurare evenimențială din ce în ce mai neașteptată și mai liberă întrucît onirică, și o expresie a acestui lanț inepuizabil de intermediari ai aceluiași mesaj. În modelul unei lumi „alcătuită din oglinzi privindu-se mereu una în alta", ca personajul în autorul său și invers, lumea este repetabilă la infinit. „Dacă însă numai în una din aceste oglinzi, cea mai retrasă și cea mai neînsemnată din toate, se uită altceva decît o oglindă, un chip, atunci, trecînd de la o oglindă la alta, chipul acela va fi chipul însuși al

1. Am găsit această scrisoare – despre care avem motive să credem că este doar o ciornă, căci lipseşte semnătura autorului şi nu ştim dacă i-a fost şi trimisă lui Radu Petrescu – într-un dosar îngălbenit, din Arhiva de la Tohan, în care George a adunat interviuri şi tăieturi din ziare referitoare la Radu Petrescu, precum şi mai multe note de lectură personale, conspecte minuţioase ale cărţilor autorului lui *Matei Iliescu*.

Se află aici şi o tăietură dintr-un număr al revistei *Amfiteatru* din martie 1983, în care Liviu Dan semnala interviul luat de Mircea Nedelciu lui Mircea Horia Simionescu şi publicat în *Echinox*, nr. 5-6-7, mai-iulie 1982, în care erau amintite revistele-manuscris „editate” de elevii tîrgovişteni de la Liceul „Ienăchiţă Văcărescu”, în perioada 1942-1947. Este reprodus aici frontispiciul revistei *Cîntece noi*, Anul IV, nr. 64, din 20 aprilie 1946, al cărei director era Radu Petrescu, care se regăsea şi printre colaboratori, alături de Mircea Horia Simionescu. Tot în interiorul acestui articol este reprodus şi un mic desen în peniţă, realizat de Radu Petrescu, pentru numărul din 48, din 22 octombrie 1944, al aceleiaşi reviste-manuscris. Autorul articolului din *Amfiteatru* precizează că materialele i-au fost puse la dispoziţie de Emilian Georgescu, fost coleg al scriitorilor tîrgovişteni, al cărui nume se regăseşte printre colaboratorii revistei. (n.ed.)

Sumar (variantă)
OCHIUL ŞI APARATUL DE FILMAT
Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu
eseuri

7. Sensul reeditărilor (1997)

8. Meteorologie, arheologie şi presiune subacvatică (2001)

9. Scriitorul şi antrenorul de copii (2002)

10. Mircea Nedelciu şi curtea interioară a literaturii (2002)

Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii (2002)

11. Companie cu Mircea Nedelciu (2001)

12. Bulgărul şi avalanşa

Sumar (variantă)

Dosar de receptare

CARMEN MUŞAT
Autoportret în oglinzi paralele

Deşi, în ultimii ani, dezbaterile pe tema revizuirii canonului literar au fost relativ frecvente şi animate, recitirea fără prejudecăţi a cărţilor publicate de scriitorii români în perioada dictaturii naţional-comuniste nu pare să aibă, încă, prioritate. Aşa s-ar explica, poate, lipsa de ecou a unor volume ce propun, cu argumente critice şi teoretice redutabile, lecturi inedite ale unor autori şi ale operelor acestora, menite să reconfigureze „bursa” valorilor simbolice. O astfel de carte este şi cea semnată de Gheorghe Crăciun şi apărută în 2003 la Editura Grinta din Cluj, cu un titlu ce aminteşte de celebra *Trei într-o barcă (fără a mai socoti şi cîinele)* de Jerome K. Jerome. De această dată, „barca” este o „compoziţie” în paginile căreia autorul a adunat o serie de fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu, publicate de-a lungul timpului în reviste literare şi „montate” aici într-un excurs recuperator din care nu lipsesc accentele confesive şi secvenţele evocative, naraţiunea retrospectivă şi dimensiunea teoretică. A luat astfel naştere o formulă textuală inedită, pe care Gheorghe Crăciun o numeşte o „construcţie, în care eu însumi am devenit un soi de personaj proustian”. Comparabilă cu volumul Simonei Popescu despre Gellu Naum, *Salvarea speciei*, cartea de faţă nu conţine doar portretele celor doi prozatori menţionaţi pe copertă, ci şi un autoportret indirect, fiind totodată şi consemnarea unei „aventuri, nici astăzi încheiată, pornită în căutarea scrisului încet”.

Cititor atent şi subtil, Gheorghe Crăciun este, ca scriitor, preocupat de „greutatea” cuvintelor aşternute pe hîrtie; aşa se face că discursul său critic este pe cît de „impur”, pe atat de dens şi substanţial, lăsînd impresia că nu există nimic în plus în paginile sale, nici un fel de „pauză” în care autorul să-şi permită să divagheze repetitiv. Stăpînind deopotrivă instrumentele scriitorului şi pe cele ale teoreticianului literar, Gheorghe Crăciun construieşte pas cu pas un univers în interiorul căruia elementele ficţiunii şi ale naraţiunii confesive se topesc într-un demers teoretic caracterizat prin acuitate critică şi claritate conceptuală. *Doi într-o carte*

(fără a-l mai socoti pe autorul ei) – o carte cu şi despre scriitori şi operele lor – se citeşte asemeni unui pasionant roman.

Portretul artistului ca cititor profesionist

Despre Radu Petrescu, unul dintre cei mai originali şi profunzi scriitori români, s-a scris arareori cu atîta empatică înţelegere a celor mai intime resorturi ale operei sale. Mărturisindu-şi „solidara fervoare” faţă de cărţile lui Radu Petrescu şi cele ale lui Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun conturează nu doar portretele literare ale celor doi autori, ci şi portretele lor epice. Consideraţiile formulate atît pe marginea volumelor publicate de autorul lui *Matei Iliescu*, cît şi în ceea ce priveşte atitudinea acestuia faţă de literatură pun într-o lumină nouă opţiunea sa (precum şi a celorlalţi reprezentanţi ai Şcolii de la Tîrgovişte) pentru jurnal ca structură a scrierilor de ficţiune, opţiune ce infirmă eticheta de literatură evazionistă aplicată frecvent de critica literară. „Nu i-a interesat tipicitatea, ci metafizica naturii umane. Au evitat temporalitatea în favoarea mitologicului şi simbolicului” notează Gheorghe Crăciun, descifrînd două componente majore în opera lui Radu Petrescu: astfel, cea dintîi se poate traduce în termenii literarului, scrisul său realizînd o originală sinteză între viziunea livrescă, intelectualistă şi cea autenticistă, biografică, pe cîtă vreme cea de-a doua este una ontologică, evidentă mai cu seamă în preocupările conexe ale prozatorului, care „nu fac decît să dea mai multă forţă scrisului său, care constituie un continuu război cu dezordinea, demonicul, morbidul, absurdul gesturilor, urîţenia”.

Dacă definiţia Şcolii de la Tîrgovişte ca „un atelier de lectură. Unul de înaltă clasă” nu mai surprinde pe nimeni, analiza relaţiei dintre „meseria” de cititor şi cea de scriitor scoate în evidenţă originalitatea demersului artistic al lui Radu Petrescu. Citită ca „o dilatată artă poetică”, *Meteorologia lecturii* oferă nu doar date despre modul în care Radu Petrescu citeşte literatura europeană modernă, ci şi o cheie de acces în laboratorul de creaţie al autorului. Una dintre observaţiile percutante pe care le face Gheorghe Crăciun este aceea potrivit căreia Radu Petrescu este „primul mare prozator român pentru care la limitele fiinţei se află

scrisul, actul de a scrie şi – ca un reflex al lor – literatura”. Atent la componenta corporală a scrisului lui Radu Petrescu, exegetul său nu pierde din vedere nici predilecţia acestuia de a transforma lectura într-un „eveniment biografic”, consemnat ca atare în majoritatea paginilor de jurnal. El însuşi un admirator al lui George Bacovia, despre a cărui operă a scris pe larg în *Aisbergul poeziei moderne*, Gheorghe Crăciun este receptiv la bacovianismul lui Radu Petrescu, pe care îl detectează nu doar în atitudinea faţă de literatură – ca şi Bacovia, şi autorul *Sinuciderii în Grădina Botanică* este mai preocupat de „conservarea identităţii propriei rostiri” şi mai puţin de genuri sau forme literare convenţionale –, ci şi în modul de percepţie a realului.

Reducerea lumii la meteorologia exterioară şi la reacţiile interioare ale eului constituie, în opinia lui Gheorghe Crăciun, principalele ingrediente ale bacovianismului, înţeles ca viziune estetică despre real. Dar, dacă în cazul lui Bacovia lumea este în mod irevocabil cădere, în paginile lui Radu Petrescu orice cădere este transfigurată prin artă. Numindu-l pe Radu Petrescu un „Cézanne al vizualizării verbale”, Gheorghe Crăciun atinge o altă coardă majoră a scriiturii acestui prozator singular ca destin artistic în spaţiul literar românesc. Prezenţă discretă, neatins vreodată de ispita prim-planului, deşi perfect conştient de valoarea sa, Radu Petrescu a reuşit să sintetizeze în opera sa limbajul pictural şi cel al literaturii. Problematica omului cosmic, viziunea telescopată, scrierea în transparenţă – concepte propuse de Radu Petrescu în *Meteorologia lecturii* – circumscriu un univers profund original, în ale cărui falduri exegetul îşi descoperă propriile preocupări. O afirmaţie precum aceasta: „orice text literar care-şi merită numele nu poate trăi prin simpla lui contingenţă. În transparenţa oricărui text se află alt text, imaginile ascund idei, ideile ascund origini, originile ascund alte cărţi. (…) Orice operă artistică nu poate fi decît o parafrază la alte opere” spune la fel de multe despre Radu Petrescu şi despre Gheorghe Crăciun.

De altfel, un alt titlu potrivit pentru volumul de faţă ar putea fi „Cartea afinităţilor elective”.

Spaţiul unor continue anamorfoze

De ce Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu între copertele aceluiaşi volum? Desigur nu pentru ceea ce-i leagă pe cei doi scriitori în mod direct, cît mai ales pentru ceea ce îl apropie pe fiecare dintre ei de Gheorghe Crăciun, în dubla sa ipostaza de prieten în viaţa cotidiana şi de autor: „Dincolo de condiţia lor de scriitori, Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu au fost oameni obişnuiţi pe care îi puteai întîlni pe stradă. Biografia mea a venit deseori în atingere cu biografia lor, chiar şi atunci cînd ei nu mai existau. Umbrele lor m-au însoţit ca scriitor nu de puţine ori, în momentele de graţie sau de total abandon. Poate de aceea cartea de faţă conţine şi două secvenţe, deloc scutite de un soi de transă a notaţiei din memorie, care sînt mai apropiate de proză decît de simpla reconstituire biografică". Sînt schiţate în această scurtă mărturisire principalele linii ale demersului analitic al lui Gheorghe Crăciun, care evocă deopotrivă elemente ale traseului biografic al celor doi autori, cît şi liniile de forţă ale operelor lor.

Proza lui Mircea Nedelciu, prieten apropiat şi coleg de facultate şi de generaţie literară cu autorul *Compunerii cu paralele inegale*, se înscrie, din multe puncte de vedere, într-un alt orizont narativ decît cea a lui Radu Petrescu. „Terapeut al socialului", creator al unei „terapeutici fabulatorii" din care lipseşte preocuparea pentru „omul interior", Mircea Nedelciu este un prozator ce uzeaza frecvent de strategiile sociologului, de unde şi caracterul documentar al literaturii sale. Dacă despre paginile lui Radu Petrescu se poate spune că sînt îmbibate de picturalitate, scriitura autorului *Tratamentului fabulatoriu* descinde din decupajul fotografic şi din videoclip, iar stilul său, departe de lentoarea şi rigoarea frazării din scrierile lui Radu Petrescu, are vivacitatea reportajului ce surprinde o lume care „curge, se sparge în fragmente, se reasamblează" instantaneu. Analizînd proza scurtă şi romanele lui Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun identifică trei coordonate esenţiale ale viziunii sale epice – arheologia, meteorologia şi mecanismele de presiune ale naturii şi ale lumii înconjurătoare asupra individului – şi, în totală contradicţie cu criticii literari care au acuzat evazionismul literaturii generaţiei ‚80 şi a lui Mircea Nedelciu în special, vorbeşte despre dimensiunea subversivă bine camuflată a prozei acestui scriitor, caracterizat ca „un paraspecialist al formelor nuvelistice, un metanarator în spaţiul povestirii şi un scriitor transfrontalier aventurat în teritoriul romanului". Fără să fie vorba de o „literatură subversivă la modul direct, adevărul conţinut de ea tot adevăr politic se cheamă", precizează Gheorghe Crăciun.

Cititor atent la semnalele textuale şi comentator subtil al strategiilor narative ale celor doi scriitori, Gheorghe Crăciun dă şi în această carte măsura capacităţii sale analitice. Scriitura sa este una profund conceptualizată, fără să devină prin aceasta seacă sau tehnicistă. Există la tot pasul în această carte, ca, de altfel, în toate cele ce poartă semnătura sa, o fervoare participativă şi o prospeţime a lecturii care fac din discursul critic o veritabilă aventură a ideilor. Gheorghe Crăciun este unul dintre puţinii scriitori români cu anvergură europeană, din specia atît de rară la noi a celor ce construiesc temeinic, indiferent de domeniul în care îşi exersează condeiul – fie că e vorba despre literatură, critică sau teorie literară. Cartea de faţă readuce în prim-plan doi prozatori importanţi, a căror operă merită recitită cu toată atenţia şi impune totodată un convingător autoportret al autorului ca „observator observat, ca fiinţă care se gîndeşte pe sine”, chiar şi atunci cînd îi reflectă pe alţii.

(*Revista 22*, Anul XIV [734], 30 martie 2004)

BEDROS HORASANGIAN
Fragmente cu Gheorghe Crăciun

Gheorghe Crăciun a împlinit anul acesta, pe 8 mai, 55 de ani. Vîrsta la care Radu Petrescu părăsea scena literaturii, dar şi a vieţii. Crăciun îi dedica acestuia şi bunului său/ nostru prieten Mircea Nedelciu o frumoasă şi miezoasă compoziţie epico-critică numită *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu*. Aşezat pe temelia notorietăţii literare şi academice, după ce devine profesor universitar la Braşov, doctor în Litere, cu o excepţională teză (*Aisbergul poeziei moderne*), publicată la Paralela 45, Gheorghe Crăciun îşi permite o acoladă confesiv-analitică despre doi mari scriitori care şi-au pus amprenta pe proza ultimelor decenii. Dar i-au fost şi foarte apropiaţi prieteni. Nu este puţin lucru, într-o viaţă literară românească dominată de turbulenţe de tot felul, ca să păstrăm registrul formulărilor gingaşe. Am citit-o cu pasiune, interes şi participare, după o caldă revedere cu autorul ei, şi am recitit-o cu nostalgii în aceste zile, după o vizită la Cernica, la

mormîntul celui care a dat demnitate noţiunii de scriitor român: Radu Petrescu. Într-un text mai vechi, „Consul romanus”, Radu Petrescu făcea apologia fără fisură a acestei meniri de excepţie, într-o perioadă cînd ideologia făcea ravagii, valabil şi azi, cînd nu mai ştim bine cine şi ce nu produce ravagii. Crăciun se regăseşte şi el, fără fisură, între aceşti pătimaşi dedicaţi scrisului. Cartea de care pomenim, o compoziţie de articole critice, amintiri şi rememorări, fragmente de jurnal şi glose de tot felul, este o lecţie de proză postmodernă. Virtuţile analitice ale prozei confesive se îmbină exemplar cu povestea vieţii celor 2+1 scriitori, lectura cărţilor amalgamînd lectura vieţii într-o Românie unde am trăit laolaltă, chiar dacă fiecare pe cont propriu. Nu ştim ce ecou a avut această minunată carte, apărută la o mică editură de provincie (Grinta, str. Primăverii 22-23, Cluj-Napoca), sub îngrijirea prietenului Vasile Gogea, dar ar merita atenţia de care s-a bucurat romanul *Pupa russa*, publicat de Humanitas şi care, am vrea să credem, l-a impus pe Gheorghe Crăciun şi marelui public. Este trist să constatăm că numeroase cărţi ale scriitorilor români, de ieri sau de azi, sînt ignorate în favoarea altor autori, cărţi sau publicaţii de valoare îndoielnică. Spunem banalităţi şi venim pe un teren unde tot ce era de spus s-a epuizat. Ne bucurăm însă, chiar foarte tare, că scriitori de forţa şi talentul lui Crăciun sînt în continuare pe baricadele literare, într-o luptă cu producţiile media, cu nevolniciile cotidiene şi, nu în ultimul rînd, cu ei înşişi. Am vrea ca iubitorii de literatură să caute volumul *Doi într-o carte*, în care ne vom regăsi mult mai mulţi, prieteni sau simpli necunoscuţi.

(*9AM*, 2 septembrie 2005)

CORNELIA MARIA SAVU
Recurs la memorie
cu scriitori între oglinzi paralele

Previziunile făcute la sfîrşitul secolului XX cum că secolul XXI (în chiar primii săi ani) va fi marcat de recuperarea memoriei – curente, personalităţi, nume pe nedrept uitate – în mai toate artele par să se adeverească acum. Şi la alţii, dar şi la noi. Memorii, jurnale, restituiri (unele spectaculoase) de manuscrise, reluare de „cazuri”, îndeobşte

literare, se află printre preferinţele de lectură ale marelui public, în vreme ce în artele vizuale, cîţiva profesionişti ai criticii de specialitate, dar şi galerişti pricepuţi readuc în atenţie plasticieni zişi de „rangul doi” (mai ales din perioada interbelică), reevaluîndu-le opera. Un exemplu edificator este acela al lui Pavel Şuşară şi al galeriei sale, „Luchian 12”.

Am primit la redacţie două cărţi ce se înscriu în acest nou „val”. Aparţin unor critici literari optzecişti, unul dintre ei şi prozator înzestrat, Gheorghe Crăciun şi Alexandru Condeescu. Prima e o carte de critică-eseu cu suport narativ, un mozaic, un fragmentarium incitant, care recompune, din „cioburi”, portretele în evantai ale lui Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu – liderul Şcolii de la Tîrgovişte şi liderul prozatorilor anilor ’80. A doua adună într-un singur volum opera poetică (antumă şi postumă) scrierile în proză (antume), publicistică, recenziile, scrisorile şi jurnalul lui Virgil Mazilescu, oniricul suprarealist mitizat de optzecişti. Toţi trei au dispărut prea devreme din viaţa noastră literară, au avut mulţi prieteni şi prozeliţi şi au cultivat „o nouă sensibilitate” în literatura română contemporană.

Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu, între jurnal şi aparatul de filmat

Editura clujeană Grinta a publicat un volum remember, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*, de Gheorghe Crăciun, subintitulată „Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu”. Volumul dedicat, *in memoriam*, pictorului Ion Dumitriu şi prozatorului Mircea Horia Simonescu este o spectaculoasă incursiune în opera celor doi scriitori făcută altfel decît se înţelege îndeobşte, după cum ne avertizează autorul, „critica literară ca operaţie chirurgicală”. Adică, prin amintirile (cu valoare de memorialistică şi redutabilă forţă a evocării) ale lui Gheorghe Crăciun, prin jurnalele lui Radu Petrescu şi prin pasiunea pentru fotografie şi film (ordonîndu-i o nouă structură a prozei) evident cultivată în scrisul lui Mircea Nedelciu, dar şi în clipele sale de răgaz, după cum „depune mărturie” congenerul şi colegul său de la Cenaclul „Junimea”. Paradoxal, după cum argumentează Gheorghe Crăciun, în jurnalele lui Radu Petrescu, în care arta descrierii atinge o măiestrie rar întîlnită la alţi

confraţi, filmele văzute, ca şi filmul ca artă, nu sînt deloc prezente. Cu toate că simbolurile lumii şi picturalitatea ei sînt parcă surprinse cu camera de filmat „plimbată detectivistic peste lucruri”. Prozator textualist, maestru al decompunerii şi recompunerii, Mircea Nedelciu este, în schimb, fascinat de „privirea filmică”, de dragul căreia scrie pasaje memorabile în povestirile şi în romanele sale şi pe care o foloseşte în ineditele sale construcţii narative. Prieteni şi admirîndu-se reciproc, văzuţi, la rîndu-le, de către prietenul lor – autorul – ca într-o serie de oglinzi paralele, cei doi scriitori îşi (re)încheagă personalităţile din „fragmentele” lui Gheorghe Crăciun, într-o carte neapărat de citit.

(*Curierul Naţional*, 6 martie 2004)

MIRCEA MUTHU
„A te situa simultan între existenţă şi cultură...”

Paginile teoretice ale lui Gheorghe Crăciun reflectă polaritatea structurală a poeticii optzeciste şi, prin extrapolare, a celei postmoderniste. Reflectă, mai exact, aporia fundamentală ce caracterizează „terenul de nisipuri mişcătoare”, cum sună dedicaţia aşternută pe o didactică *Introducere în teoria literaturii* (1997), anume opţiunea programatică pentru „autenticitatea actelor intelectuale şi procesualitatea existenţei” (afirmată în *Competiţia continuă*, 1994) şi, pe de altă parte, încrederea deplină în statutul eminamente cultural al textului ce ritmează, uneori cu ezitări de-a dreptul dramatice, un demers cu punctul de plecare într-un radical totuşi unic – *autenticitatea*. Într-o intervenţie publicată în 1982, autenticitatea „ca metodă de lucru” este văzută mai mult liniar, drept „reflexul scris al unei totale angajări în trăire, în gîndire, în cultură şi în politică”. (*Cu garda deschisă*, 1977, p. 33). De aici, fără îndoială, pledoaria pentru tranzitivitatea poeziei (în *Aisbergul poeziei moderne*, 2002), pornind şi de la amendarea lui Tudor Vianu (din *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, 1940), precum şi – în calitate de „victimă a unui complex de clasicitate” – recunoaşterea faptului că paginile rebreniene din *Ion* „sînt exemplare pentru ideea de narativitate sieşi suficientă” (în volumul colectiv *Liviu Rebreanu după un*

veac, Dacia, 1995, p. 479). Simultaneizarea celor două perspective, respectiv scurtcircuitarea acestora pînă la tensiunea de arc voltaic e regăsibilă în creaţia de proză vertebrînd în acelaşi timp o *theoria* ce dublează (*id est*: argumentează) o ficţionalitate ce îşi exhibă, alături de iluzia realului, şi modul său de producere. De la *Acte originale, copii legalizate* (1982) pînă la *Pupa russa* (2004), proza (auto)reflexivă a lui Gheorghe Crăciun pariază pe rezolvarea aporiei enunţate mai sus, aceasta fiind – nu doar experimental! – alcătuită din sugestive „variaţiuni pe o temă în contralumină". Observaţia, uşor dezabuzată, că „a fi autentic înseamnă a fi autorul textului tău sau, mai precis, a şti că eşti şi nu eşti autorul a ceea ce scrii" (*Cu garda deschisă*, ed. cit., p. 203) se desprinde firesc din absenţa oricărei vanităţi a invenţiei în absolut. Or, în acest context, apariţia – resimţită ca providenţială! – a unui *model* în persoana şi opera lui Radu Petrescu decide în fapt conjugarea în aceeaşi pagină a lui „a scrie" cu „a fi scris". Volumul *Doi într-o carte. Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu* (2003) are, nu întîmplător, structura dipticului, autorul extrăgînd, dintru început, aceeaşi polaritate esenţială. Dacă, bunăoară, la prietenul Mircea Nedelciu „e vizibil interesul pentru procedeele de *bas étage* şi pentru înregistrarea nudă a faptelor", pentru autorul *Ocheanului întors* importantă rămîne „revelarea capacităţilor limbajului de a pune lumea într-o formă interpretabilă". Amîndoi se situează însă în spaţiul privilegiat al privirii, al vizualităţii (cinematograful pentru Nedelciu, pictura pentru Radu Petrescu) şi, de aici, chestiunea spinoasă a *reprezentării* pe care Gheorghe Crăciun o soluţionează intuitiv, ajutat fiind de practica prozatorului, el necunoscînd noua lectură a *mimesis*-ului ca *autospecularitate* (Cristian Moraru). Iată, „domeniul scrisului literar se compune din texte în care reprezentarea lumii omului şi a raporturilor cu lumea este esenţială. Literatura este însă şi o reprezentare de sine" ş.a. În praxisul literar performanţa de neegalat, consideră discipolul, îi aparţine lui Radu Petrescu, care „urmăreşte să sintetizeze într-un nou tip scriitură poetica registrelor simultane (cu *background*-ul ei mitologic şi simbolic) şi ideologia autenticităţii în cheie realistă". Mai simplu spus, el „trebuie să facă joncţiunea între linia livrescă, ludică şi intelectualistă a prozei noastre şi cea autenticistă, empirică, obsedată de trăirea în imediat". Ambele dimensiuni focalizează într-un singur punct – *tragicul* – regîndit, la Radu Petrescu, în enigmaticul eseu *Meteorologia lecturii* (1982) – din unghi prin excelenţă literar, în vreme ce, pentru autorul *Paralelelor inegale*, conceptul redobîndeşte încărcătură ontologică. Tragicul provine din „conştiinţa imposibilităţii de

a depăşi ecuaţia literară a «producerii» unei cărţi, care operează atît asupra celui care scrie (autorul), cît şi asupra celui care este scris (personajul)". Iată de ce, aprofundînd meditaţia maestrului, se produce o inversiune în sensul că existenţa se preface într-un simulacru al textului („cartea scrisă se mută în abisul cărţii lumii"), iar acesta nu va fi decît o lungă parafrază a unei situaţii mitice exemplare. Tragicul ca şi categorie fundamentală în această gramatică este, cred, punctul nodal în care se „conjugă", în care se întîlnesc (= scurtcircuitează) *teoreticul* cu *ficţionalul*. Capitolul iterativ *Nota auctoris* din *Pupa russa* prepară dispariţia personajului central (Leontina) de către autorul în ipostază de destin: „şi capul ei cel frumos de păpuşă rusească se sparse în mii de ţăndări, în mii de senzaţii şi de idei şi cele 143.990 de cuvinte ale acestei cărţi se împrăştiară pe suprafaţa lucrurilor din jur ca resturile unui creier explodat". Textul se naşte din alt text, parafrază infinită şi conştiinţă a faptului că nici autorul şi, desigur, nici cititorul nu sînt inocenţi, că nu mai subscriu la originalitatea genuină – idee întreţinută de epocile culturale anterioare.

(*Tribuna*, nr. 124, 1-15 noiembrie 2007)

RAMONA HĂRŞAN
Gheorghe Crăciun şi „formula lui Orlando"
Fotograme cu Mircea Nedelciu

[...]

Trupul interior al autorului se revelează, deci, aici (așa cum o arată și prefața volumului, sub-intitulată *Ochiul și aparatul de fotografiat*) sub aspectul său de construct cultural și emotiv, fenomenologic, un construct care îi integrează, prin percepție și lectură luate împreună, pe cei doi prieteni apropiați și colegi în ale scrisului. Iată, deci, o primă perspectivă globală (sau o primă „fotogramă"[1], i.e. „fotografie aeriană"[2]) cu Mircea Nedelciu: celălalt devine eu, parte din propriul trup interior, căci el nu poate fi perceput decît din interiorul propriei realități existențial-culturale, prin prisma propriilor percepții, iar „diferența" sa „specifică" contribuie la îmbogățirea propriei interiorități. Avem aici, de fapt, și o

preciziune metodologică: Gheorghe Crăciun avertizează că nu poate oferi (și nu a oferit), despre Mircea Nedelciu și Radu Petrescu, decît o astfel de perspectivă interioară, personală, tributară (întrucîtva) diverselor experiențe (existențiale sau livrești) legate de acest „Seamăn” care rămîne, totuși, pînă la urmă, dincolo de ele, un „Celălalt”. Dar asupra acestui aspect voi mai reveni spre finalul studiului de față. Prefer să mă opresc, întîi, la cîteva perspective de ansamblu referitoare la corpusul critic alcătuit de Crăciun cu privire la opera lui Nedelciu.

*

Deși nu a scris excesiv (cantitativ vorbind) despre opera „congenerului” său, Gheorghe Crăciun a trasat, prin articolele sale critice, cele mai importante direcții de interpretare ale operei nedelciene. Pe cele mai multe le regăsim confirmate în receptarea critică ulterioară a prozei lui Nedelciu (ele au rămas valabile la distanțe, uneori, de zeci de ani). Mai mult, există și aspecte intuite de Crăciun care au rămas, cred, încă insuficient explorate în cercetarea contemporană, în ciuda potențialului și importanței lor pentru reconstituirea semnificațiilor complete ale scrierilor lui Mircea Nedelciu ca ansamblu.

Cele opt texte științifice pe care Gheorghe Crăciun le [re-]publică în *Doi într-o carte...* au apărut inițial începînd cu 1982 și terminînd cu 2002 în reviste literare[3] și aparțin, în mare măsură, segmentului criticii de întîmpinare – deși ele supraviețuiesc astăzi *bel et bien* ca literatură științifică propriu-zisă. Articolele succesive „cartografiază”, tot pe principiul fotogramei ca metodă de topografiere (prin survol) a unui spațiu (aici ficțional), opera lui Mircea Nedelciu în dimensiunile ei esențiale. „Aproximările” pe care le face Gheorghe Crăciun au, însă, o precizie de apreciat. Rezultă, din aceste texte, aproape o mică (dar concentrată) monografie. Lecturile sale critice au, desigur, avantajul unei „cunoștințe de cauză” aparte. Siguranța și profunzimea lor rezultă (și) din relația (inclusiv biografic vorbind) apropiată cu scriitorul abordat, din lecturile în sincronie (McLuhan, Foucault, Marcuse, Școala formală rusă, textualiștii francezi etc.), din corespondența (intensă, în general pe teme literare) purtată cu acesta[4], din ideile comune (sau puse în comun) despre literatură și mijloacele sau funcțiile ei.

Un scurt survol al liniilor de forță din opera lui Mircea Nedelciu pe care le identifică exegezele lui Gheorghe Crăciun ar cuprinde, în primul rînd, sesizarea noutății termenilor în care se instituie la Nedelciu „pactul

cu cititorul”[5] al „lecturii întrebare[6]” și vocația „antropogenetică”[7] a acestui tip de relație autor-lector. Din ineditul acestui pact derivă observații substanțiale privind tot ceea ce Crăciun numește, relativ la Nedelciu, „corecta socializare a produsului carte”[8]: noile dimensiuni pe care opera colegului său de „generație” le conferă, în contextul regimului totalitar, funcțiilor literaturii (i.e. „valoarea de întrebuințare”[9]) și limbajului literar (i.e. accentuarea funcției pragmatice). Nu îi „scapă” lui Crăciun, aici, nicio nuanță a subtextului subversiv – oricît de sofisticat, de ascuns sau de subtil (v. opiniile despre *Tratament fabulatoriu* și celebra sa prefață). Tot în această cheie citește (pe drept cuvînt), și latura experimentală – inclusiv problema „ingineriei textuale”, pe care, ca să sublinieze noutatea esențială a acestui demers, o definește ca pe o intervenție „genetică” asupra „povestirii”[10].

Un alt merit important al analizelor lui Gheorghe Crăciun este acela de a fi sesizat structura conceptuală de fundal a operei lui Nedelciu în toată coerența și complexitatea sa teoretică. Autorul *Pactului somatografic* se preocupă de relevarea mecanismelor de simbolizare a socialului, el descifrează și explică, în linii mari, „marea metaforă sociologică”[11] ce inervează ansamblul prozei nedelciene, scopurile acestei construcții complexe și îi „demontează” (numai pentru a le aduce drept probă) sofisticatele procedee de *mise en scène*. În acest sens, mi se pare că scriitorul brașovean are cel puțin două intuiții importante (dintre care pe una dintre ele o și propune ca sugestie pentru cercetări viitoare în articolul *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii*[12]) și care (dintr-un motiv sau altul) nu au făcut (încă) o carieră suficient de semnificativă în literatura de specialitate.

Este vorba, în primul rînd, despre tentativa lui Nedelciu de a propune cititorului, prin intermediul protagoniștilor scrierilor sale, un model mental și uman alternativ în raport cu „Omul nou” așa cum apare el la nivelul discursurilor oficiale ale regimului totalitar. Conform lui Gheorghe Crăciun, Nedelciu construiește la nivel ficțional „personalități potențiale”, diferite de – și neconforme cu – șabloanele ideologiza[n]te propuse conștiinței individuale de către regim. [...]

(Fragment din textul cu acelaşi titlu, publicat în Andrei Bodiu, Georgeta Moarcăs [coord.], *Trupul şi litera. Explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*. Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2012, pp. 238-260)

ALINA SPÎNU
Un trio de succes: Radu Petrescu, Gheorghe Crăciun și Mircea Nedelciu

Prietenia autentică, de cursă lungă, prietenia care te îmbogăţeşte și de care te laşi îndrăgostit este o experienţă rară pe care doar oamenii superiori o pot pătrunde cu adevărat. Prietenia care a supravieţuit morţii a dat naştere unui volum fragmentar de rememorări despre Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu semnate Gheorghe Crăciun. Titlul pe care-l poartă volumul apărut în 2003 la Editura Grinta din Cluj, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti şi pe autorul ei)*, lansează o interogaţie incitantă şi avertizează lectorul că nu va avea de-a face doar cu nişte exerciţii de aducere aminte despre ceilalţi, ci și despre sine prin ceilalţi. Structural, cartea este compusă din două tipuri de texte: primul (a) reuneşte scrieri mai vechi de critică literară, iar cel de-al doilea tip (b), scrieri evocatoare, de caldă prietenie și afecţiune, din sfera literaturii subiective. Acreditînd mărturisirea pe care Gh. Crăciun o face în *Argument* cum *că* în procesul alcătuirii acestei cărţi chiar el s-a transformat în personaj proustian într-un soi de roman pe două niveluri în care textele *a*, adică acelea din timpul istoriei povestite, provoacă într-o oglindire ce va deveni reciprocă, textele de tipul *b,* acelea din timpul povestirii, *Doi într-o carte,* îl determină pe lector să devină simpatetic, să se lase teleportat în spaţiul fascinant şi cu atît mai necreditabil al unei prietenii perfecte.

În această „compoziţie" (aşa cum o numeşte cu modestie autorul) în care critica literară se combină elegant și extrem de coerent cu memorialistica, portretele celor doi scriitori, printre rîndurile cărora va răzbate portretul celui care evocă (a vorbi despre ceilalţi echivalează cu a vorbi despre sine), sînt construite aidoma feţelor lui Ianus, pe cît de diferite, pe atît de complementare. Fiecare dintre cei doi a trezit în Gh. Crăciun o pornire latentă, l-a ajutat să se cunoască pe sine ca pe o fiinţă complexă, contradictorie: „Mircea a stimulat în mine pofta de a trăi liber şi de a mă dărui în cît mai multe experienţe ale vieţii, deschiderea atenţiei spre cotidian și mobilitatea privirii şi a auzului. De la Radu Petrescu am învăţat, în schimb, detaşarea de lucruri și avantajele stărilor contemplative. Întîlnirea cu viitorul prieten de la Filologia bucureşteană, cu care avea să împărtăşească aceleaşi lecturi sau aventuri studenţeşti, cît și întîlnirea mai tîrzie (la 28 de ani, cînd îndepărtarea fizică de centru,

prin repartiţia ca profesor la o şcoală din Zărneşti, îi va provoca frustrări nemărturisite) cu neşteptatul mentor se vor converti pentru Gh. Crăciun în evenimente biografice capitale pentru chiar devenirea sa ca scriitor. Nu numai fascinaţia „pentru scrierile celor evocaţi face obiectul acestei cărţi (fascinaţie demonstrată la superlativ prin textele *a*), cît și fascinaţia pentru persoanele lor civile, ca şi cum acolo, în viaţa cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor". Autorul resuscitează biografismul pe care-l pigmentează critic, modest, lucid cu autobiografismul.

Compoziţia duală a cărţii se menţine deopotrivă pe verticală şi pe orizontală, primul segment fiindu-i dedicat, poate și din raţiuni cronologice, celui cunoscut ca membru de frunte al Şcolii de la Tîrgovişte – *Racursiuri cu Radu Petrescu* –, iar cel de-al doilea, colegului din generaţia optzecistă – *Fotograme cu Mircea Nedelciu.* Căutînd madlena proustiană, memorialistul se simte la fel de frustrat ca Allan cînd nu reuşeşte să-şi amintească primele întîlniri cu Maitreyi, pentru că, în definitiv povestea Gh. Crăciun-Radu Petrescu este tot o poveste de iubire, a tînărului aspirant la condiţia de scriitor faţă de maestru, în pîcla vieţii proaspătului profesor de română de la Zărneşti, smuls din boema studenţească unde efervescenţa intelectuală era o formă de sustragere din totalitarism, întîlnirea cu deja consacratul Radu Petrescu, a însemnat o nouă conectare la mediul cultural bucureştean al cărui substitut provincia nu putea să-l ofere în acel context. Cu alura sa de aristocrat, de personaj anacronic închis în propriul univers imaginar, scriitorul tîrgoviştean va deveni un model ordonator pentru derutatul de atunci Gh. Crăciun. Portretul lui Radu Petrescu ca un slalom printre texte mai vechi şi texte mai noi, se compune prin acumulări succesive, prin combinaţii inedite de ipostaze. Cititorul profesionist pe care-l descoperă în cel evocat îl încîntă pe memorialist și trădează în el, totodată, nostalgia după un paradis renascentist, adică un paradis al putinţei de a cunoaşte totul. Cartea lui Radu Petrescu din '82, *Meteorologia lecturii*, este printre cele mai citate drept modele, indicînd profilul de intelectual atipic al lui Gh. Crăciun care chiar dacă ştie că nu poate să citească totul, măcar tînjeşte după acest lucru. Dincolo de ipostaza cititorului rafinat, personajul primului segment al cărţii este surprins „ca o fiinţă însingurată și fragilă, străină în braţele ocrotitoare ale zeilor… un individ cu vocaţia tragicului, un bacovian ale cărui lecturi nu i-au ţinut loc de sociabilitate. Apoi o nouă surpriză, o nouă extensie a pasiunii pentru citit, pentru scris, pentru privit: iubitorul şi comentatorul atipic de artă.

În vreme ce în prima parte a cărţii s-a reasamblat figura clasicului, în

cea de-a doua, ni se dezvăluie reversul medaliei: figura neoromanticului, a eroului *hippy* care pare că abia a sosit de la Woodstock. În *Fotograme cu Mircea Nedelciu*, se afirmă că ceea ce l-a frapat la colegul său a fost extraordinara libertate într-un timp al maximei închideri, dezinvoltura, curiozitatea vizuală şi molipsitoarea plăcere de a trăi. Pentru acest om al timpului său, acest occidental autocreat într-o lume care incrimina Occidentul, scrisul era un fapt natural, banal chiar, consubstanţial cu propria-i fiinţă, un aspect de care nu făcea caz: „Nu-i plăceau paradoxurile, nu-şi căuta cuvintele, nu făcea pe deşteptul… era un prozator care credea nestrămutat în ideea de poveste". Naturaleţea fascinantă a lui M. Nedelciu nu-l lăsa să se automartirizeze pentru că devenise scriitor, să-şi afişeze angoasele creaţiei, să epateze. Un spirit citadin prin excelenţă, Mircea era capabil să scrie în orice condiţii şi poate că fantezia celor care l-au cunoscut doar prin mijlocirea textelor sale nu ar putea să dea contur unei imagini aproape idilice în genul celei în care scriitorul compunea, în Poiana Mărului de lîngă Braşov, romanul *Zmeura de cîmpie*, aşa cum face Gh. Crăciun: „Îl revăd și acum în memorie, cu bustul gol, cu părul bătut de vînt, într-o pereche de blugi spălăciţi, desculţ, cu ţigara în colţul gurii… Mircea stătea singur şi scria de parcă totul ar fi fost o joacă solitară".

Pierdut în propriile deziluzii de proaspăt fost student obligat să se reîntoarcă în sordida provincie geografică și spirituală de atunci a plaiurilor natale, deziluzii convertite în false revelaţii despre creativitatea literară a micilor săi elevi, Gh. Crăciun se va lăsa trezit la realitate de o înţepătoare epistolă a prietenului său care sub masca ironiei ascunde o nemărginită afecţiune: „S-a născut în tine pedagogul perfect care-şi poate prestidigita din orice 50 de elevi 25 de scriitori… sau tu nu mai ai nimic de spus şi te dedici copiilor minune? Care-i şmecheria în afacerea asta, domnule, vreau să ştiu şi io? Vrei cumva s-o sacrifici ca să demonstrezi şubrezenia scărilor de valori din poezia română de azi sau tocmai prin ea și nu prin tine vrei să revendici noi ierarhii?". Deşi nu i-a răspuns niciodată la această scrisoare, o face acum prin cartea de faţă, într-o autentică demonstraţie a prieteniei perene.

Prin polisemantica pe care o dezvoltă, prin capacitatea de a mixa armonios texte de factură stilistică și de vîrstă diferită, prin seducţia pe care o revarsă cu voluptate asupra lectorului, această carte propunînd ca personaj un trio de succes, va fi obligatorie în bibliografia viitoarelor istorii ale literaturii române. Cît despre *şmecheria din afacerea asta*, rămîne să o descopere fiecare pe propria-i piele, prin lectură!

(*Tomis*, aprilie 2004, pp. 72-73)

O carte și trei autori

Unul dintre cele mai frecvente clişee literare este axioma (de sorginte barthesiană) conform căreia un text nu are un singur autor, ci o multitudine de autori. Totuşi, puţine sînt cărţile care îşi asumă acest statut de text la mai multe mîini.

Gheorghe Crăciun se numără printre scriitorii contemporani omniprezenţi în librării, cu culegeri de uz didactic sau romane, studii de teorie literară sau publicistică, eseuri sau antologii. Printre ultimele sale apariţii editoriale se numără volumul numit – oarecum bizar – *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*, publicat anul trecut la Editura Grinta din Cluj-Napoca. Subtitlul cărţii (*Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*) ne lămureşte parţial asupra principalei intenţii a scriitorului: este vorba de omagierea a doi importanţi prozatori, din generaţii de creaţie diferite (primul face parte din „generaţia războiului", deşi a debutat doar la 40 de ani, o dată cu „şaizeciştii"; al doilea este „optzecist", ca şi Gheorghe Crăciun). Ceea ce-i uneşte pe cei doi, pe lîngă faptul că s-au stins prematur, este faptul că i-au fost prieteni şi modele literare celui care semnează acest volum. Mai mult, cartea este dedicată „pictorului Ion Dumitriu *in memoriam* și prozatorului Mircea Horia Simionescu" (primul un bun prieten al lui Mircea Nedelciu şi al lui Gheorghe Crăciun însuşi, al doilea un coleg de generaţie şi de grup literar cu Radu Petrescu). Avem deci în faţă o „carte cu prieteni", conţinînd „exerciţii de admiraţie" (literară și umană).

„Fragmentele" componente sînt de fapt articole publicate de Gheorghe Crăciun în diverse publicaţii culturale, de-a lungul a aproape un sfert de secol (1981-2003), perioadă în care admiraţia/fascinaţia sa pentru cei doi scriitori şi prieteni s-a manifestat constant.

Încă din argumentul volumului, autorul se delimitează de critica literară „tradiţională": „Paginile acestei cărţi îi vor surprinde probabil pe aceia care înţeleg critica literară ca pe o operaţie chirurgicală, la rece, în care confesiunea sau evocarea nu-şi au rostul. Ceea ce urmează nu este

însă o carte de critică în sensul obişnuit al cuvîntului. E mai degrabă o declaraţie *post mortem* de prietenie faţă de doi scriitori pe care i-am cunoscut îndeaproape și la care am ţinut enorm de mult”. Cititorii nu trebuie aşadar să se aştepte la o perspectivă exclusiv axiologică (deşi valoarea literară este implicită în cazul celor doi mari prozatori), nici la una obiectivă; Gheorghe Crăciun este cît se poate de subiectiv (relaţiile sale cu cei doi nu îi permit să fie altfel) şi nu pare interesat de judecăţile de valoare (teoreticianul și scriitorul lasă întotdeauna în umbră criticul).

Din punct de vedere strict literar, Gheorghe Crăciun observă că Radu Petrescu și Mircea Nedelciu sînt „doi prozatori de o mare coerenţă a demersului propriu, trăindu-şi cu toată responsabilitatea rolul asumat de la început”, dar recunoaşte în acelaşi timp că nu s-a putut limita doar la cărţile scrise și ideile emise de ei: „m-am simţit mereu atras şi de persoanele lor civile, ca și cum acolo, în viaţa cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor”.

Prefaţa volumului, „Ochiul și aparatul de fotografiat”, conturează o posibilă paralelă între cei doi scriitori, analizaţi în baza celor două elemente din titlu: „Cred că viaţa contemplativă era pentru Radu Petrescu la fel de importantă ca și scrisul. N-avea nevoie de aparat de fotografiat, îi ajungea propria-i privire și ştiinţa lui foarte personală de a studia lucrurile de aproape, ca printr-un ochean. (...) Nici Mircea Nedelciu nu se ocupa cu fotografia din pură pasiune pentru înregistrarea vizualului. Ştiam că fotografia e pentru el un adjuvant, că decupajul fotografic îl ajută foarte mult să scrie fără a se supune retoricilor cunoscute ale prozei, schimbînd perspectivele relatării şi permiţîndu-i să prindă scenele de viaţă imediată în insolitul lor”. Aşadar, diferenţa dintre Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu este asociată cu aceea dintre „ocheanul întors” spre lumea interioară şi aparatul de fotografiat îndreptat spre lumea exterioară.

Una dintre calităţile cărţii este uşurinţa autorului de a contura, din doar cîteva fraze, un portret stilistic al celor doi prozatori. Iată doar un exemplu:

„La Mircea Nedelciu e vizibil interesul pentru procedeele de *bas étage* și pentru înregistrarea nudă a faptelor. Proza lui mizează pe instantaneu și rapiditate. Nu evită neglijenţele, ba uneori chiar le afişează la modul şmecheresc simpatic. Obsesia totalităţii concentrice sau liniare, specifică marilor constructori de proză, este la Mircea Nedelciu absentă. Lui îi plac mişcările caleidoscopului, sclipirile poliedrice ale imaginilor, rezultatele prelucrate tehnic prin mărire, micşorare, transfocare, stop-cadru.

Metafizica scrisului său pare în exclusivitate una cotidianistă și ea rămîne astfel chiar și în față unui real distorsionat cum este acela cu care ia contact personajul principal din *Tratament fabulatoriu.* (…)

Radu Petrescu, în schimb, urmăreşte în cărţile sale de ficţiune consubstanţialitatea omului cu cosmosul, un fel de metafizică generică, desfăşurată în trepte, de la planurile inferioare la cele superioare ale existenţei. Scrisul său se încarcă astfel de un anume caracter oracular, fiind rezultatul lucid al efectelor acumulate. Scenele, stările, contextele sînt bine cîntărite și construite cu încetineală, într-un fel de somnambulism al continuităţii prin juxtapunere".

Volumul propriu-zis e împărţit în două secţiuni distincte, fiecare fiind dedicată unuia dintre prozatori: „Racursiuri cu Radu Petrescu" şi „Fotograme cu Mircea Nedelciu". Textele strînse de prin reviste sînt legate prin fragmente recente, cu caracter confesiv şi memorialistic.

Ca scriitor, pentru Gheorghe Crăciun „Radu Petrescu este primul mare prozator român pentru care la limitele fiinţei se află scrisul, actul de a scrie şi – ca un reflex al lor – literatura. Drept urmare, toate energiile scriitorului sînt concentrate asupra acestor limite. (…) Cel care scrie este el și tot ceea ce-l înconjoară. Din cuplarea subiectului cu lumea se naşte eul". Despre „omul divin"/„omul cosmic", una dintre temele fundamentale ale scriitorului, puteţi afla mai multe citind analizele din volum.

Printre altele, Radu Petrescu ne apare şi ca „unul dintre cei mai rafinaţi cititori din toată literatura română". Încă din tinereţe, el s-a dovedit „un cititor fanatic, de o precisă disponibilitate a gustului, dăruit unor plăceri oarecum anacronice, un analist rafinat şi sagace, posesorul unei foarte personale strategii de descompunere a operei în bucăţi semnificative și de diagnosticare a ei, mergînd de la scenele ample pînă la unitatea minimală a frazei", un cititor care „ştie bine ce caută". De fapt, observă Gheorghe Crăciun, „Radu Petrescu citeşte pentru a se apăra de hipertrofia interioară a ceea ce trăieşte, vede, simte, descoperă. În cazul său, cititorul e, de fapt, acela care încearcă să-l protejeze pe scriitor, să-l imunizeze față de «răul existenţei» şi să-i dea putere". În lumea artei, pe care a cultivat-o şi comentat-o cu asiduitate, „scriitorul tîrgoviştean aduce cu sine acelaşi comportament de cititor exigent şi acelaşi gust. El este un consumator de artă selectiv, bine educat, care nu-şi ascunde slăbiciunile pentru un pictor sau altul, dar care-i tratează pe pictori ca și cum ar fi şi ei nişte scriitori, adică nişte constructori de text".

Merită menţionată și paralela dintre „tîrgoviştean" și George Bacovia. Gheorghe Crăciun consideră că „în 1946, la 19 ani, cînd îşi începe jurnalul

(…), Radu Petrescu e un scriitor marcat de acelaşi tip de sensibilitate ca și poetul *Plumbului*” şi reuşeşte s-o demonstreze cu argumente textuale.

Radu Petrescu este şi integrat în grupul său literar: „Cu «Şcoala de la Tîrgovişte» începe în literatura noastră noua epistemă artistică sub semnul căreia au fost scrise, în ultimele două-trei decenii, multe cărţi importante pentru procesul de constituire a unui postmodernism românesc”. Pe „tîrgovişteni” îi caracterizează „ideea (…) de a te situa simultan în existenţă şi în cultură, în experienţa ta și în depozitul de experienţe literare acumulate de-a lungul timpului”. În 1998, Gheorghe Crăciun clama necesitatea reevaluării operei acestor scriitori, a căror receptare trecea printr-o perioadă de recul. Nu după mult timp, acelaşi Gheorghe Crăciun va începe să-i reediteze pe „tîrgovişteni” la editura sa, dedicîndu-le o colecţie și readucîndu-i astfel în atenţia publicului cititor.

Mircea Nedelciu ne apare de la bun început ca „un om fascinant”, căruia „nu-i păsa nici de suprafeţele vieţii, nici de profunzimile ei”; totuşi, „exista în Mircea Nedelciu o curiozitate faţă de viaţă şi o plăcere de a trăi de-a dreptul molipsitoare”, care se reflectă și în opera sa.

Pentru scriitorul „optzecist”, nota Gheorghe Crăciun încă din 1981, „scopul urmărit (…) e dublu: insolitarea realului, dar şi a celui care, prin text, ia cunoştinţă de imaginea acestui real. Cititorul e provocat la un nou tip de atenţie faţă de «tehnologia» textului şi de actul lecturii, mai conform cu realitatea scrisului. I se pretinde disponibilitate și concentrare pe relevarea unor convenţii manipulate de autor fără nici o grijă de a le ascunde. E invitat la conştientizarea iluziei, aşadar la implicare şi la opţiunea morală alături de personajele aduse în scenă. Nu în ultimul rînd i se cere să se identifice cu situaţiile individuale și să-şi asume conflictele puse în joc, potrivit unui principiu (…) al «subiectivităţii colective»”.

Următoarea afirmaţie, scrisă tot cu referire la al doilea volum al prozatorului, descrie perfect o bună parte din textele sale: „încrezător şi, în acelaşi timp, neîncrezător în şansele literaturii de a «traduce» adecvat și eficient realul, Mircea Nedelciu există în raport cu lumea cărţii sale ca un reporter ce pare a-şi fi uitat meseria (perimetrul de observaţie și scopurile de rigoare), dar nu și strategia de lucru, și comite din neatenţie descoperiri și înregistrări spectaculoase oriunde ochiul și urechea sa sau prelungirile lor tehnice se întîmplă să zăbovească mai mult de o clipă”.

Mă limitez să mai redau doar un citat (din 1983) despre scriitorul Mircea Nedelciu, citat care răspunde perfect unor acuze aduse pe nedrept de Alex. Ştefănescu (din păcate, aproape două decenii mai tîrziu). Iată mai întîi un scurt fragment plastic din textul criticului, cu referire la

„optzecişti” în general și la Mircea Nedelciu în particular: „Cine «demască», «demistifică», «denunţă» caracterul iluzoriu al «realităţii» inventate de un scriitor se află în situaţia cuiva care, intrînd intempestiv într-o sală de cinematograf, în timpul proiecţiei unui film, ar începe să strige: «Fraţilor, nu vă lăsaţi înşelaţi! Ceea ce vedeţi nu e realitate. Sînt doar nişte imagini, proiectate pe o pînză»” (vezi *România literară*, nr. 6/2002). Iată şi o parte din replica neintenţionată a lui Gheorghe Crăciun: „Ceea ce urmăreşte Mircea Nedelciu prin provocările sale nu este să pună în mişcare o strategie a contrarierii sau a efectelor şocante, ci să declanşeze în conştiinţa cititorului stări psihologice capabile să conducă la o înţelegere eficientă a mediului său de viaţă, valabilă nu numai estetic, ci și social”. Mircea Nedelciu a năzuit mereu să fie nu doar un scriitor, ci și un „terapeut al socialului”, cum mai remarcă Gheorghe Crăciun.

Volumul conţine și un incitant „Context de generaţie”, în care „optzeciştii”, printre ai căror prozatori de frunte și lideri de opinie s-a numărat și Mircea Nedelciu, sînt apropiaţi (şi) de „tîrgovişteni”. Nu lipseşte nici un articol polemic, pornind de la editarea postumă a operei scriitorului (în special a romanului neterminat *Zodia scafandrului*, disputat de două edituri).

În fine, trebuie să observ că există în volum multe texte cu certe valenţe literare, care dovedesc că Gheorghe Crăciun este nu doar un teoretician și eseist valoros, ci și un prozator redutabil. Aceste fragmente ar putea fi incluse fără probleme într-un roman cu tentă biografică sau într-un volum memorialistic. Amintesc aici de textele care încheie cele două părţi („În căutarea scrisului încet”, respectiv „Formula lui Orlando”), dar și rîndurile emoţionante în care ni se prezintă despărţirea scriitorului de doi prieteni foarte dragi.

Cartea lui Gheorghe Crăciun este înainte de toate un excelent instrument de cunoaştere a doi (plus unu) scriitori şi oameni, de mare valoare în ambele ipostaze.

(*Caiete critice*, nr. 12, 2004, pp. 36-39)

CĂTĂLIN STURZA
Critico-auto-prozatorul

Adunarea articolelor împrăştiate prin periodice e o metodă rapidă pentru a ieşi pe piaţă cu (încă) un volum. Gheorghe Crăciun (romancier remarcabil, care cochetează cu eseul și cu teoria literară) a mai procedat astfel în trecut. Colecţia de eseuri de la Editura Grinta, din 2003, a trecut aproape neobservată. Doar că, de data aceasta, scriitorul nu s-a mulţumit să pună cap la cap fragmente culese din diverse publicaţii. A alcătuit un întreg bine închegat, decupînd, ordonînd și umplînd golurile dintre cărămizi cu „proze" – multe inedite – care derapează de pe drumul drept (şi rece) al criticii literare. Cronicile și eseurile sînt alese după un criteriu afectiv-tematic: afinitatea criticului pentru opera, viziunea literară, concepţia despre viaţă şi lume a celor doi prozatori – Radu Petrescu și Mircea Nedelciu – care i-au fost prieteni apropiaţi. Alăturînd studiile (care ţin, cu obişnuita încleştare a dinţilor, ştacheta critică la înălţime) scrise în mai bine de 20 de ani (între 1981 și 2002), ar trebui să obţinem o perspectivă exhaustivă, „din balon", asupra operei celor doi. Acest lucru nu se întîmplă, tocmai pentru că între analizele sobre, în care criticul se ia în serios, îşi vîră coada... *autorele.* Instanţă ficţională, care urăşte de moarte judecăţile de valoare, acesta este compus (textual) din sentimentele, subiectivismul, căldura şi prietenia omului Gheorghe Crăciun, care nu poate accepta că două fiinţe extrem de importante pentru formarea lui – umană, intelectuală – au dispărut, pur și simplu, din univers. Iar sufletul „autorelui" (evident. tot textual!) este tocmai talentul literar remarcabil al prozatorului.

Ceea ce rezultă este greu de definit – un soi de *critificţiune,* un elogiu *in memoriam*, în care două voci se bat în permanenţă, cap în cap: teoreticianul şi scriitorul, instanţa critică, obiectivă și (oarecum!) detaşată, și omul, cu inevitabilele *parti-pris*-uri şi simpatii. Cel care pierde e, întotdeauna, criticul. Fragmentele de jurnal, cronicile de artă, povestirile şi romanele sînt privite numai în contextul generaţiei '80 (din care Gheorghe Crăciun face parte), aprecierile despre noul mod de a concepe literatura al (pe atunci) tinerilor cenaclişti sînt, peste tot, fundalul demersurilor critice, acolo unde e vorba de text automat e implicat și contextul, soarta manuscriselor, politicile editoriale, bune sau rele, prin care caietele din pod vor ajunge la publicul larg sînt, poate, mai importante decît analiza propriu-zisă. Este o carte a momentelor, fiecare cronică e urgentată de apariţia unui volum, de îndreptarea unei nedreptăţi, de întîmpinarea (entuziastă) a unei victorii generaţioniste, iar firidele dintre ani, dintre maturitate şi tinereţe sînt umplute, retroactiv, de fluidul haotic al amintirilor și al sentimentelor. Radu Petrescu este

maestrul, modelul pentru tinerii care îşi vor întemeia, pornind de la „bătrînii” tîrgovişteni, programul literar, în vreme ce Mircea Nedelciu e prietenul mai înţelept, extrem de talentat – liderul firesc al unei generaţii. Există și un fir roşu, un pretext tematic (mai era nevoie?) al acestei apropieri: privirea, contemplativă (prin „ocheanul întors”) la Radu Petrescu, vie și interesată de lume (prin ochiul aparatului de fotografiat) la Mircea Nedelciu. Prin scrisul și biografia celor doi prieteni, Gheorghe Crăciun îşi (auto)explică propriul destin, ca om şi ca prozator.

Ţinuta sobră şi „ştaiful” teoretic nu înşală ochiul. Este o carte despre sine, cu o formulă fără corespondent în peisajul editorial actual, un sinopsis al modelelor intelectuale.

(*Cultura*, nr. 20, 28 iulie-3 august 2004, p. 5;
pagini coordonate de Marius Chivu)

1. Cuvîntul „fotogramă” are, conform *Dicționarului explicativ al limbii române (DEX)*, ed. a II-a, București, Ed. Univers Enciclopedic, 1998, art. „fotogramă”, două sensuri diferite, i.e.: „1. Fotografie specială (luată din avion sau din puncte înalte), care îndeplinește condiția de a oferi o perspectivă centrală, pe baza căreia se pot face măsurători precise asupra obiectului a cărui imagine o reproduce și care se folosește mai ales în topografie și în cartografie. 2. Porțiune a unei pelicule cinematografice care conține o imagine (statică) completă”.
2. Conform *Glosarului de termeni aviatici* al *DEX online*, http://dexonline.ro/definitie/fotogram%C4%83. Accesat 11.08.2012.
3. V. în acest sens lista articolelor reluate în *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei): fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Grinta, 2003, pe care Gheorghe Crăciun însuși o prezintă în cadrul argumentului ediției menționate (*Doi sau trei într-o carte? Un argument*, pp. 7-11) într-o amplă notă de subsol, pp. 10-11.
4. O mică parte din această corespondență a fost publicată în reviste literare (v. *Paralela 45. Revistă de avangardă* culturală sau *Contrapunct* – surse pe care le folosesc în cadrul articolului de față) și este accesibilă publicului.
5. Gheorghe Crăciun, *Mircea Nedelciu și cutrea interioară a literaturii. Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii* (2002, reed. 2009). În: *Pactul somatografic*, Pitești, Paralela 45, 2009, p.

75.

6. V. Mircea Nedelciu, *Dialogul în proza scurtă (III): Autenticitate, autor, personaj*. În: *Echinox*, nr. 5-6-7, mai-iunie-iulie, 1982, *apud* Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă: Generația ’80 în texte teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1999, p. 310.

7. Gheorghe Crăciun, *Un outsider al literarului* (2001, reed. 2003). În: *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei): fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Grinta, 2003, p. 178.

8. Gheorghe Crăciun, *Realitate și izomorfism textual* (1981, reed. 2003). În: *Doi…*, *op. cit.*, ed. cit., p. 139.

9. Idem, p. 139. Conform cu Mircea Nedelciu (v. teza de licență a lui Mircea Nedelciu (1973, Universitatea București) *Valoarea de schimb şi valoarea de întrebuinţare în opera literară*, sau prefața de autor la *Tratament Fabulatoriu*, București, Compania, 2006, p. 35 ș.a.).

10. Toate acestea încă din 1983, odată cu articolul *Genetica povestirii* (1983, reed. 2003). În: *Doi…*, *op. cit.*, ed. cit., pp. 149-153.

11. Gheorghe Crăciun, *Realitate și izomorfism textual*. În: *Doi…*, *op. cit.*, ed. cit., p. 140.

12. Titlul complet al articolului din cadrul *Pactului somatografic* (ed. cit.): *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii. Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii* (republicat postum în 2009). Titlul original al articolului: *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii* (publicat în 2002 în *Observator cultural*, nr. 141; republicat 2003 în *Doi…*, *op. cit.*, ed. cit., cu titlul *Plimbări prin curtea interioară*).

Din arhiva fotografică



Radu Petrescu, 1982
Portret de Gheorghe Crăciun



Radu Petrescu, 1982
Portret de Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu, 1971, Bucureşti, la Cineclubul de la Casa Studenţilor
Foto: Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu
Foto: Gheorghe Crăciun



Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, 1971, Bucureşti,
la cineclubul de la Casa Studenţilor



Mircea Nedelciu şi Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu



Mircea Nedelciu şi Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu, Sovata, 1979
Foto: Gheorghe Crăciun



Gheorghe Crăciun şi Mircea Nedelciu la Fundulea, 1983, vara
Foto: Ion Dumitriu



Mircea Nedelciu prin lentilă



Mircea Nedelciu prin lentilă (detaliu)
Foto: Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu
Foto: Gheorghe Crăciun